Coleção **Pesquisa em Artes**

A Ação Mímica

princípios e poéticas da mímica corporal dramática de Étienne Decroux

George Mascarenhas

A Ação Mímica

Coleção **Pesquisa em Artes**

A Ação Mímica

princípios e poéticas da mímica corporal dramática de Étienne Decroux

George Mascarenhas

EDUFBA
Salvador, 2021

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da
Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto Gráfico
Angela Garcia Rosa
Amanda Santana da Silva

Editoração e Arte-final
Larissa Vieira de Oliveira Ribeiro

Capa
Angela Garcia Rosa

Foto do autor
Sora Maia

Revisão e Normalização
TIKINET

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Mascarenhas, George.
A ação mímica : princípios e poéticas da mímica corporal dramática de Étienne Decroux / George Mascarenhas. - Salvador : EDUFBA, 2020.
175 p. : il. – (Coleção Pesquisa em Artes)

ISBN: 978-65-5630-222-5

1. Teatro brasileiro. 2. Mímica. 3. Decroux, Étienne, 1898-1991. 4. Gestos. I.Título.

CDU – 792.92

Elaborada por Jamilli Quaresma CRB-5: BA-001608/O

Editora filiada à

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina,
40170-115 Salvador-BA Brasil
Tel: (71)3283-6160
www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

... um gesto que começa é uma promessa.
Étienne Decroux

A Deborah Moreira, por sua presença e luz.
Aos mestres queridos, Steven Wasson, Corinne Soum e Sonia Rangel.
A meus pais e irmãos amados.
Aos meus alunos e colegas, pelas contribuições inspiradoras.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Ao redor do mundo, diversas companhias teatrais e artistas independentes realizam os seus trabalhos inspirados ou guiados pela Mímica Corporal Dramática (MCD) de Étienne Decroux. Associando-a com outros métodos ou trabalhando exclusivamente em torno dos seus princípios, um crescente número de mímicos orientais e ocidentais treinados na técnica tenta desenvolver suas próprias experiências artísticas, utilizando-se de vários recursos, estilos e poéticas teatrais, com uma larga produção, registrada em temporadas e festivais em diversos países.

Apesar disso, percebe-se que ainda há um entendimento da MCD de Étienne Decroux como uma técnica datada, ultrapassada, vinculada a um modo de fazer artístico que não atende aos desejos e expectativas de realização em formas teatrais de estética contemporânea. A controvérsia em torno da aplicabilidade da mímica corporal é observada, aliás, desde o período inicial do seu desenvolvimento pelo mestre francês, com vários episódios de rejeição expressa, criticismo, incompreensão e alguns lampejos de crédito e reconhecimento.

De algum modo, a profunda articulação entre estilo e escola no desenvolvimento da MCD, por Étienne Decroux, tem levado ao entendimento de que a mímica corporal limita-se ao estilo decrouxiano, ao modo de fazer pessoal do artista francês em sua elaboração técnica e repertório, desconsiderando-se todos os aspectos implicados mais diretamente com a escola, ou seja, com o sistema de trabalho para o ator ancorado em uma corporeidade dilatada. Vista como um sistema, os diferentes modos de abordagem e apropriação pessoal da técnica possibilitam a sua aplicação em igualmente diversos estilos cênicos.

A apresentação dos aspectos técnicos e poéticos da mímica corporal, articulados com a contextualização histórica de sua criação, compõe esta publicação, que tem como propósito mapear os diferentes elementos dessa arte, a partir de princípios que podem ser aplicados nas mais diversas experimentações artísticas. Ao serem considerados os princípios técnicos e poéticos que caracterizam o estilo e a escola criados por Étienne Decroux, é possível encontrar caminhos pessoais para a sua aplicação em experimentos com diferentes abordagens, linguagens, estilos e configurações artísticas.

Esta publicação pretende fornecer um guia de estudos prático-teóricos para os interessados na mímica corporal, como elemento complementar à prática nas salas de ensaio e no exercício cotidiano dos atores. Os textos aqui apresentados constituem parte das perspectivas histórica e técnica desenvolvidas na tese de doutorado do autor, intitulada *O devaneio do corpo*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob a orientação da professora Sonia Rangel, cujo pensamento teórico-metodológico ancorado na prática artística é eixo norteador.

A gênese deste estudo encontra-se na vivência pessoal do autor com a MCD, formado na técnica em 1998, pela École de Mime Corporel Dramatique de Londres, dirigida por Steven Wasson e Corinne Soum, últimos assistentes de Étienne Decroux. Desde então, o trabalho se desenvolve em torno da experimentação cênica com a MCD, em espetáculos de mímica corporal ou em colaboração com artistas que se utilizam de diferentes sistemas de criação, na formação de artistas, na investigação de relações de ensino-aprendizagem.

A REINVENÇÃO DA MÍMICA

A Mímica Corporal Dramática (MCD) de Étienne Decroux está ancorada em um porto sócio-histórico-cultural muito preciso, estreitamente relacionado aos movimentos da vanguarda modernista, voltando-se contra os padrões estéticos vigentes do início do século XX. A presença marcante do pensamento político-filosófico do seu criador na escolha dos temas, no estilo e modos de organização da técnica aponta para as raízes históricas do desenvolvimento dessa linguagem artística.

A construção da MCD tem um marco preciso na história do teatro e se dá ao longo de 60 anos da vida quase centenária do seu criador. Com um considerável conhecimento de história e artes, o olhar de Étienne Decroux sobre o mundo tem a influência de sua formação neorrenascentista – foi, segundo ele, "pintor, encanador, pedreiro, telhador, açougueiro, trabalha-

dor de terraplanagem, estivador, mecânico de carros, lavador de pratos, enfermeiro".[1,2] (DECROUX, 1994, p. 8)

Além disso, sua admiração por quase todas as formas de arte, esporte e trabalho, a potência e os limites de seu momento histórico – viveu entre 1898 e 1991, desenvolvendo sua arte a partir da década de 1920 – sua perspectiva ideológica pessoal – o humanismo anarquista –, a necessidade de uma construção poética antirrealista manifesta em sua arte e o debate sobre a legitimidade de sua criação artística definem um largo panorama de inspiração para o seu percurso como artista e pensador.

Embora desejasse tornar-se orador político na juventude, Étienne Decroux foi o que se chama de um homem de teatro, com uma longa e bem-sucedida carreira, que compreende atuações também no cinema e no rádio. Decroux foi considerado pelo *The Sunday Times*, em 1991, como um dos "1.000 realizadores do século XX", ao lado de figuras teatrais mais conhecidas como Antonin Artaud, Bertolt Brecht e Samuel Beckett.

Um intelectual atuante-teórico e atuante-prático francês, artista e pensador, Étienne Decroux era também amante dos costumes, no gosto pelo idioma, na paixão pelas artes – especialmente por Victor Hugo e por Rodin –, pelo cultivo do espírito, de algum modo adepto do estilo *flaneur* baudelairiano, para contemplação ativa. Em diversas ocasiões, Decroux pode ser visto como o emblema do artista que repensa a vida por meio de paradigmas ideológicos e artísticos, que acredita na transformação pessoal e coletiva pelo pensar, imaginar e agir, por um olhar escrutinador do mundo.

Certa vocação para a poesia e a escultura, além de um corpo forte e habilidade com o movimento, são considerados por ele suas predisposições pessoais para a criação da MCD. Para ele, a gênese do seu trabalho se encontra no que denomina de uma "revelação em três frases" (caracterizada por uma experiência de infância – um espetáculo repleto de peripécias no café-concerto, às margens do Sena –, por uma admiração esportiva – Georges Carpentier, o boxeador-menino campeão, filho de mineradores,

1 "[Il me souviens d'avoir été] peintre, plombier, maçon, couvreur, boucher, terrasier, docker, réparateur de wagons, laveur de vaisselle, invirmier".

2 Todas as citações de referências em língua estrangeira têm tradução pessoal.

que inovou o esporte com seu estilo, leveza e habilidade – e pela experiência com Jacques Copeau). (DECROUX, 1994, p. 30)

Em 1923, o jovem anarquista que desejava se tornar orador político começou a frequentar a École du Vieux Colombier de Jacques Copeau, que oferecia cursos, inclusive de oratória, gratuitamente para quem se dispusesse a trabalhar como figurante nas peças realizadas no teatro de mesmo nome. Segundo Corinne Soum,[3] em ocasiões diferentes, Decroux disse por que teria decidido tornar-se ator:

> […] às vezes, ele ria, às vezes, ele dizia 'mas o que você ganha com isso?'. Uma vez, ele disse: 'eu aspirava a uma atividade distinta; era tarde demais para ser advogado, médico, então ator me pareceu ser uma boa solução'. Em outra ocasião ele afirmou ter sido motivado pela idéia de aprender a arte do ator unicamente para melhorar suas capacidades de orador político. (SOUM, 2009, p. 8)

De qualquer modo, apesar de uma firme trajetória político-ideológica, engendrada nos meios libertários anarquistas, Decroux acabou seduzido por uma experiência determinante na École du Vieux Colombier: uma demonstração de máscara neutra à qual atribui o princípio gerador de sua mímica corporal.

> Tranqüilo em minha poltrona, eu vi um espetáculo prodigioso. Era mímica e sons. Tudo sem uma palavra, sem maquiagem, sem um figurino, sem jogo de luz, sem acessórios, sem móveis e sem cenário […] Era junho de 1924.[4] (DECROUX, 1994, p. 18)

---

3 Corinne Soum e Steven Wasson, diretores da Ange Fou International Mime School e da companhia Théâtre de l'Ange Fou foram os últimos assistentes de Étienne Decroux. Atualmente, radicados nos Estados Unidos, dedicam-se à formação de artistas na técnica e à criação de espetáculos originais nos quais experimentam modos de aplicação da mímica corporal. Juntos, são também responsáveis pela reconstituição corporal do repertório de peças criadas por Decroux.

4 "Tranquille dans mon fauteuil, je vis um spectacle inouï. C'était du mime et des sons. Le tout sans une parole, sans un maquillage, sans un costume, sans un jeu de lumière, sans accessoire, sans meubles et sans décor. […] Nous étions en juin 1924." (DECROUX, 1994, p. 18)

Entre 1924 e 1925, Decroux participa da experiência dos Copiaus, o seleto grupo de 15 atores que partiram para Pernaud (Bourgogne) com Jacques Copeau, após o fechamento da École du Vieux Colombier. Sua habilidade de açougueiro, essencial para a vida no interior, teria sido a razão pela qual integrara a companhia. No retorno a Paris, por conta de suas aptidões, influências, habilidades e gostos pessoais, Decroux começou a pensar o teatro a partir do conceito de "arte de ator". (BURNIER, 2009) Com isso, embora de modo não declarado, observa-se uma aproximação de Decroux com os movimentos de renovação estética que se fortaleciam naquele momento, em clara oposição à noção corrente do teatro como síntese das artes.

Decroux inicia o desenvolvimento da MCD a partir de 1931, com o renomado ator Jean-Louis Barrault, seu primeiro aluno. Com Barrault, cria diversos espetáculos de mímica, realizando na Comédie Française, em 1945, uma de suas peças, *O combate antigo*, como cena integrada à montagem de *Antônio e Cleópatra* de Shakespeare, aparentemente sem muito sucesso.

De 1926 a 1945, ganha a vida como ator de teatro, rádio e cinema, interpreta mais de 65 personagens, sob a direção de Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty (com quem entra em forte debate público acerca da essência do teatro) e Antonin Artaud. No cinema, atua em mais de 30 filmes, incluindo o clássico *Les enfants du paradis* (*O boulevard do crime*) de Jacques Prévert e Marcel Carné, de 1945. Só a partir de 1945, passa a dedicar-se exclusivamente à construção da mímica corporal, viajando e dando conferências e oficinas em diversos países, incluindo aulas no Actor's Studio e em universidades americanas. Em 1963, abre uma escola, na antiga casa de sua família, em Boulogne-Billancourt, subúrbio de Paris, na qual consolida a pesquisa do que denominou de Mímica Corporal Dramática, afastado da vida teatral corrente, até o final da vida em 1991. (SOUM, 2009)

As vanguardas modernistas e a invenção da MCD

A entrada de Decroux para o teatro tem início em um momento histórico singular, pautado pelos grandes movimentos modernistas da primeira metade do século XX, pela sucessão de manifestos de natureza política e artística e pelas reações a estéticas vigentes – especialmente contra o realismo/naturalismo – a exemplo dos procedimentos artísticos de Meyerhold, da Bauhaus, de Brecht e tantos outros.

As vanguardas modernistas, algumas das quais associadas a um movimento antiteatralista (FERNANDES, 2010), acabaram por propor reformas que apontavam novas possibilidades de configuração da cena teatral. Assim, ao lutarem contra as formas vigentes do teatro, especialmente aquelas mais diretamente submetidas à ditadura textocêntrica, esses artistas caminharam – mesmo com significativas diferenças teóricas, estéticas e metodológicas – em direção a um processo de reteatralização do teatro. Afastando-se da submissão ao texto dramático, alguns artistas, particularmente a partir do movimento simbolista, começaram a pensar a cena teatral não como um lugar da representação da realidade cotidiana, mas como um espaço de experimentação artística dotada de leis próprias. Havia, portanto, uma preocupação em devolver ao teatro sua essência “teatral”. Tais movimentos de vanguarda, em cujos sistemas encontramos fios conectivos da MCD caminharam em direção a uma exploração de princípios e procedimentos inerentes à cena teatral, redescobrindo o corpo do ator como meio fundamental da expressão cênica.

Decroux pode ser agregado à corrente dos chamados antiteatralistas, como Maurice Maeterlinck e Edward Gordon Craig, que se empenharam a favor da ruptura de diversos paradigmas teatrais vigentes no período. De acordo com Fernandes (2010, p. 118), esses artistas podem ser considerados

> precursores de uma nova teatralidade, não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de espaço,

> luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para a constituição da teatralidade.

Dentre as diversas correntes, o Simbolismo, especialmente, parece estar misturado aos modos de concepção da mímica corporal. Nota-se, expressamente, a articulação entre o pensamento decrouxiano e aquele de artistas como Mallarmé, Maeterlinck e Craig. Além disso, há características formais na MCD que são aparentadas àquelas das proposições poéticas simbolistas.

Como movimento de vanguarda, o Simbolismo no teatro nasceu também de uma reação ao entendimento realista da cena teatral como espaço de reprodução da vida, em prol de uma elaboração estética que privilegiasse a exploração do palco em sua especificidade. Desse modo, as relações de tempo, espaço, ação, texto, modos de representação, elementos cênicos se converteram na criação de uma atmosfera cerimonial subjetivada, como em um sonho ou na poesia.

Mallarmé afirma que uma peça de teatro deve ser como um poema, associação também apoiada por Étienne Decroux. Esses traços inserem a estética simbolista no que Kirby (1987 apud LEHMAN, 2007) denomina de "linha hermética" na caracterização das vanguardas teatrais. É, aliás, ao próprio Simbolismo que Kirby atribui a origem das diversas escolas vanguardistas modernas do início do século XX.

> A estética simbolista demonstra uma virada para o interior, distanciando-se do mundo burguês e dos seus padrões para um mundo mais pessoal, privado e extraordinário. A representação simbolista tinha lugar em pequenos teatros. Era indiferente, distante e estática, envolvendo pouca energia física. (KIRBY, 1987 apud LEHMAN, 2007, p. 94)

O pensamento simbolista abrange, também, o desejo de uma transformação na função do ator no teatro. De acordo com Fernandes (2010, p. 118), Maurice Maeterlinck considera que "o ator é um dos maiores responsáveis pela impossibilidade de atualização efetiva da poesia dramática".

Na construção da MCD, Decroux mantém alguns desses traços, especialmente, a reação contra o teatro burguês, como princípio ideológico, e as características da subjetivação e hermetismo, como princípios estéticos. Contudo, a natureza corporal de sua pesquisa o afasta da lógica do drama estático e o conduz à exploração do *tempo-imagem* a partir da aplicação de muita energia física, demonstrada ou escondida pelo intérprete por meio de procedimentos poéticos. O trabalho na MCD concentra-se, particularmente, na renovação do trabalho do ator, não orientado para o texto dramático. É nesse sentido que se identificam as diversas filiações – declaradas ou não – de Étienne Decroux a alguns movimentos de vanguarda modernista e ao Simbolismo em particular. Dentre elas, destaca-se a atribuição que o próprio Decroux faz ao pensamento de Craig como ponto de partida na gênese da MCD.

A partir dos escritos e depoimentos pessoais de Étienne Decroux, Soum (2009) considera que na gênese da MCD podem se reconhecer quatro pais:

1) Jacques Copeau, com quem Decroux entrou em contato com o teatro e com exercícios de mímica corporal;
2) Charles Dullin, diretor do prestigiado Théâtre de l'Atelier, com quem começou efetivamente sua carreira como ator profissional, responsável por sua formação de ator e também incentivador de suas pesquisas com a mímica, oferecendo-lhe espaço para suas experimentações e apresentações;
3) Louis Jouvet, renomado ator francês de quem afirma ter assimilado um estilo particular de representar, amparado por um senso preciso de articulação corporal e certo gosto pela marionete; e
4) Edward Gordon Craig, cujo pensamento acerca da teatralidade e da redescoberta das possibilidades corporais do ator influenciaram grandemente a criação da sua mímica.

De Copeau, Decroux herda o interesse por um palco vazio, como um espaço fértil para a imaginação e no qual o ator se expõe em sua nudez. A eliminação da palavra nas fases iniciais da formação do ator também é

um elemento encontrado na estruturação da mímica decrouxiana. Em ambos, encontra-se também a reação contra o teatro comercial e o realismo/naturalismo e o desejo de uma estilização poética na encenação. Decroux assimila de Copeau também as qualidades que considera fundamentais ao trabalho do ator: simplicidade, austeridade, clareza, articulação e gravidade. (LEABHART, 2007)

Na organização do Vieux Colombier de Jacques Copeau, encontramos alguns elementos de sustentação da mímica decrouxiana, já que os alunos tinham aulas de

> ginástica de solo e atletismo, ginástica comum, balé clássico, *mímica corporal*, produção vocal, dicção comum, declamação do coro clássico e do Nô japonês, canto e escultura. História da música, do figurino, da filosofia, da literatura, da poesia, do teatro e muito mais, além disso.[5] (DECROUX, 1978 apud LEABHART, 2007, p. 43, grifo nosso)

As aulas de mímica corporal da École, de acordo com o próprio Decroux, consistiam em exercícios nos quais os alunos improvisavam a partir de situações dadas, sem o auxílio de nenhum outro recurso além do próprio corpo. A experiência da aula de máscara também trazia outro componente fundamental para o seu trabalho futuro. Enquanto que, para Copeau, a mímica era apenas um acessório educativo para melhorar o jogo do ator *de texto*,[6] Decroux começava a enxergar naquela experiência uma forma de arte em si mesma.

A supressão da palavra e a recusa da pantomima são alguns dos limites estabelecidos naquelas aulas. Étienne Decroux (1942 apud LEABHART, 2007, p. 44) afirma: “Copeau é o verdadeiro pai da mímica chamada de

---

5 “Ground acrobatics, stadium athletics, ordinary gymnastics, classical ballet, corporeal mime, voice production, ordinary diction, declamation of classical chorus and of Japanese No, singing and sculpture. History of music, of costumes, of philosophy, of literature, of poetry, of theatre and of much more besides”.

6 A expressão “de texto” é utilizada para demarcar o trabalho no teatro baseado na primazia da literatura dramática.

corporal; e eu criei a criança".[7] Evans (2006) indica que a supressão da palavra permitiria ao ator ter um corpo suficientemente expressivo para dar sentido às falas do texto. De acordo com o autor, embora Copeau tivesse se dedicado intensamente à pesquisa da expressividade corporal – o que pode ser observado no leque de disciplinas da École – o espaço central estava garantido ao texto dramático. Copeau propunha, inclusive, que o dramaturgo fizesse parte da produção, recurso também bastante utilizado nas produções teatrais da atualidade.

Essa afirmação sugere algumas das divergências teóricas e artísticas entre Copeau e Decroux e suscita questões relativas ao entendimento das distinções entre as linguagens artísticas. Decroux (1994, p. 34) afirma, a respeito da utilização da mímica no Vieux Colombier, que "a mímica, eu pensava, tem mais a fazer do que completar outra arte".[8]

Decroux e a supermarionete

Ao lado de Copeau, Edward Gordon Craig é considerado pelo próprio Decroux um dos pilares originais de sua mímica corporal. É a partir das ideias de Craig, sobretudo do polêmico *O teatro e a supermarionete* (1908) que Decroux assumidamente estabelece algumas das bases para a construção de sua técnica.

No pensamento decrouxiano, o ator, em sua exibição natural, é considerado indecente. Decroux compara o modo de exibição dos atores do teatro do seu tempo a um pôr-do-sol e a um cavalo galopando no campo. Para ele, tudo pode ser admirado por sua beleza, sem constituir-se necessariamente em uma obra de arte. Para ele, a arte "é feita pelo homem e comporta artifícios".[9] (DECROUX, 2003, p. 69) O teatro, por sua vez, precisava ser inteiramente reformado já que tinha se tornado uma "*maison de*

7 "Copeau is truly the father of mime which is called corporeal; and I raised the child".

8 "Le mime, pensai-je, a mieux à fair que de compléter un autre art".

9 "[…] l'art est fait par l'homme et comporte des artifices".

rendez-vous" (casa de encontros), um "*bordel de alta classe*" ou uma "*maison de tolérance*" (casa de tolerância) na qual

> há homens de bem, homens de bom gosto que estão no poder e sabem de antemão que estarão em contato com a Senhorita Fulana ou o Senhor Fulano, de personalidades interessantes e que poderão ser requisitados, mobilizados, chamados, selecionados. Lá, os negócios são muito bem feitos.[10] (DECROUX, 2003, p. 68)

O entendimento do teatro como uma *maison de tolérance* não é exclusividade do discurso decrouxiano e encontra-se também no argumento de outros artistas que trabalharam em prol da reteatralização do teatro, a exemplo de Grotowski e Artaud.

Grotowski (1987, p. 29) afirma que a arte de representar está "à beira da prostituição" e marca a fronteira entre um "ator santo" e um "ator cortesão". Por sua vez, Artaud (1993, p. 36) considera que o teatro oriental soube "conservar intacta a idéia de teatro", mas que o teatro ocidental teria se prostituído. Em uma carta de 1925, dirigida ao então administrador da Comédie Française, Artaud se manifesta contra as formas praticadas pelo teatro oficial francês, utilizando-se de uma expressão semelhante à de Étienne Decroux.

> Chega de infestar a imprensa dessa maneira. Seu *bordel* é muito guloso. É preciso que os representantes de uma arte morta ofendam nossos ouvidos um pouco menos. A tragédia não precisa de Rolls Royce nem a prostituta de bijuteria. Chega de indas [sic] e vindas em sua *casa de tolerância oficial*. (ARTAUD, 1925 apud GUINSBURG; TELESI; MERCADO NETO, 2008, p. 131, grifo nosso)

Esses artistas compartilham a ideia de que o teatro teria se descaracterizado como forma de arte, em virtude das exigências de um modelo de

10 "Il ya des messieurs bien, des hommes de goût qui sont au pouvoir et savent d'avance qu'ils vont être en contact avec Mademoiselle Une telle ou Monsieur Untel, de natures intéressantes, et qui vont pouvoir être réquisitionnés, mobilisés, appelés, sélectionnés. Les affaires s'y font très bien".

relações sociais e do excesso de valorização das personalidades dos atores, em detrimento do próprio fazer artístico. Decroux propõe uma renovação do teatro a partir de dois eixos: o entendimento de que o teatro não se constitui como uma forma de arte e o propósito de torná-la uma "verdadeira" forma de arte.

Por essa razão, Decroux comunga da ideia de Craig (1957, p. 55) de que representar "não é uma arte. É, portanto, incorreto falar do ator como um artista".[11] O pensamento de Craig gira em torno da afirmação de que o acidente é a antítese da criação artística e de que, para se fazer arte, é preciso que se utilizem materiais que possam ser calculados. A luta de Craig se define especialmente contra as formas de representação e modos de atuação realistas vigentes no período e a exposição das personalidades dos atores em cena – em uma relação próxima ao que Decroux chama de "*maison de tolérance*".

As ações do corpo do ator, a expressão facial e a voz não se constituem, segundo ele, nos materiais adequados ao teatro, por estarem constantemente "à mercê dos ventos" das emoções. Craig afirma que essa emoção descontrolada possui o ator, conspira contra o fazer artístico, o desequilibra, o leva ao seu sabor.

> Ele [o ator] está sob as rédeas dela [a emoção], ele se move como alguém em um sonho frenético ou como se estivesse transtornado, balançando para lá e para cá; sua cabeça, seus braços, seus pés, se não completamente fora do seu controle, são tão fracos para lutar contra a torrente de suas paixões, que estão prontos para traí-lo a qualquer momento.[12] (CRAIG, 1957, p. 56)

A substituição do ator pela marionete permitiria, assim, a eliminação tanto da "excessiva humanidade", que determinaria, para ele, uma variação da

11 "Acting is not an art. It is therefore incorrect to speak of the actor as an artist".

12 "He is at his beck and call, he moves as one in a frantic dream or as one distraught, swaying here and there; his head, his arms, his feet, if not utterly beyond control are so weak to stand against the torrent of his passions, that they are ready to play him false at any moment".

qualidade artística da representação em função do estado de espírito do elenco, quanto dos componentes de exibição narcísica no palco, moedas de manutenção da "tolerância". A marionete se manteria estável, equilibrada, impassível, não importa o que acontecesse. Afinal, seu coração não bate mais forte ao sabor dos aplausos ou das vaias.

> Livre-se da árvore verdadeira, livre-se do realismo com o qual se diz o texto, livre-se do realismo da ação e você tenderá a livrar-se do ator [...]. O ator deve ir e em seu lugar entra a figura inanimada – podemos chamá-la de Über-marionete, até que ela ganhe um nome melhor para si mesma.[13] (CRAIG, 1957, p. 81)

Como eco de uma arte nobre e bela de uma civilização passada (CRAIG, 1957, p. 82), a supermarionete torna-se o emblema da busca da artificialização do teatro, em oposição ao princípio de naturalização, que se configurou com tanta força nos palcos ocidentais a partir de meados do século XIX. Há, no pensamento de Craig, o entendimento da arte por meio de uma perspectiva do sagrado, do ritual, ilustrada pelas manifestações artísticas presentes nas cerimônias dos templos do antigo Egito ou de civilizações remotas, caracterizadas por ele como a "arte de mostrar e revelar". Esse processo de artificialização caminha, portanto, associado ao desejo de resgate de uma textura solene no palco.

O lugar do sagrado, substituído na cena realista pela banalidade das fatias de vida, poderia ser retomado com a supermarionete que, longe de "competir com a vida", poderia ir além dela, idealmente como "um corpo em transe", vestida com uma "beleza de morte enquanto exala um espírito vivo".[14] (CRAIG, 1957, p. 85)

---

13 "Do away with the real tree, do away with the reality of the delivery, do away with the reality of action and you tend towards doing away with the actor [...]. The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Über-marionnette we may call him, until he has won for himself a better name".

14 "a death-like beauty while exhaling a living spirit".

Embora o próprio Craig tenha se referido posteriormente à supermarionete apenas como uma provocação manifesta para a renovação do teatro do seu tempo, Decroux reconhece nesse pensamento as diretrizes metodológicas fundamentais para que o teatro pudesse se tornar uma forma de arte equiparável, segundo ele, à música ou às artes visuais.

Longe de propor a substituição, mas apostando na crença de que o ator e o público são os únicos elementos legítimos e indispensáveis do fazer teatral, Decroux defende que os atores se comportem como a übermarionette de Craig. Segundo ele, isso abriria espaço para a criação artística efetiva e, ao mesmo tempo, retiraria do proscênio a exibição de sua personalidade, por mais interessante que fosse.

> 1. Se a marionete é, no mínimo, a imagem do ator ideal, deve-se então tentar adquirir as virtudes da marionete ideal.
> 2. Ora, não se podem adquirir tais virtudes a não ser praticando uma ginástica adequada à função referida e isto nos conduz à mímica dita corporal.[15] (DECROUX, 1994, p. 21)

A partir dessas noções, Decroux redige em 1931, o que poderia ser considerado o seu manifesto, no qual prescreve o remédio contra a "doença" que se apresenta sob o signo da síntese das artes. Em *Incarnation partielle du comédien futur* (Encarnação parcial do futuro ator), ele propõe a renovação da arte teatral a partir de um processo de 30 anos, defendendo, em primeiro lugar "a proscrição de toda arte estrangeira".

> Substituiremos o cenário da peça, já que o cenário de teatro só tem em vista o relevo de ações imagináveis.
>
> Durante os dez primeiros anos deste período de trinta anos: proscrição de qualquer suporte de elevação no palco, como tamboretes, escada, terraço, balcão

15 "1. Si la marionnette est au moins l'image de l'acteur idéal, il faut donc essayer d'acquérir les vertus de la marionnette idéale.

2. Or, on ne peut les acquérir qu'en pratiquant une gymnastique adéquate à la fonction escomptée et cela nous conduit au mime dit corporel."

> etc. O ator deverá sugerir a idéia de que está no alto e que seu parceiro está em baixo, embora ambos estejam lado a lado. Em seguida, autorização destes suportes de elevação, com a condição de criarem dificuldades maiores para o ator.
>
> Durante os primeiros vinte anos deste período de trinta anos: proscrição de toda sonoridade vocal. Em seguida, admissão de gritos inarticulados por cinco anos. Enfim, palavra admitida nos últimos cinco anos do período de trinta anos, mas descobertas pelo ator [não escritas previamente pelo dramaturgo].
>
> Depois deste *tempo de guerra*: estabilização. (DECROUX, 1994, p. 42, grifo nosso)[16]

Decorridos os trinta anos, Decroux reflete sobre esse manifesto, critica-o e indica que se trata de seu primeiro artigo, uma espécie de arroubo juvenil publicado em uma revista popular, lida por jovens ligados ao teatro que debatiam nas ruas à noite. Apesar das "fórmulas inutilmente arriscadas", ele assevera que, depois de tanto tempo, vale ainda sua essência: "devemos ensaiar a peça antes de escrevê-la; que o teatro é a arte de ator, o que prova que enquanto arte do belo, o teatro não existe".[17] (DECROUX, 1994, p. 43)

Trata-se, no entanto, de um documento importante acerca do pensamento de Decroux no momento inicial da construção da mímica, em uma perspectiva articulada com dois aspectos principais: a própria vivência ideo-

---

16 "[…] le decor de théâtre n'ayant en vue que le relief de toutes actions imaginables.

Durant les dix premières années de cette période de trente ans: proscription de tout exhaussement sur le plateau, tels que tabourets, escaliers, terrasse, balcon, etc. L'acteur devra suggérer l'idée qu'il est em haut et son partenaire en bas, bien que tous deux soient côte à côte. Ensuite, autorisation de ces exhaussements à la condition qu'ils créent à l'acteur des difficultés plus grandes.

Durant les vingt premières années de cette période de trente ans: proscription de toute sonorité vocale. Ensuite, admission des cris inarticulés pour cinq ans. Enfin, parole admise lors des derniers cinq ans de la période de trente ans mais trouvée par l'acteur.

Après ces temps de guerre: stabilisation". (DECROUX, 1994, p. 42)

17 "que l'on doit répéter la pièce avant de l'écrire; que le théâtre, c'est l'art d'acteur, ce qui prouve qu'en tant qu'art du beau, le théâtre n'existe pas." (DECROUX, 1994, p. 43)

lógica de Decroux, orador político, engajado nos movimentos anarquistas, e o costume dos artistas e intelectuais das vanguardas modernistas de se expressarem por meio de manifestos nos quais aparece a radicalidade do seu pensamento. Nesses manifestos, há, quase sempre, certa dose de intransigência, talvez necessária à afirmação do movimento artístico-político nascente, em geral contrário a algum outro movimento ou ideologia instituída, o que os predispunha a uma atitude belicosa.

Apesar de tantas referências, o próprio Craig, ao ver uma apresentação da companhia de Decroux, formada também por Jean-Louis Barrault e Éliane Guyon, em 1945, não se reconhece como pai da cena. O espetáculo, mais caracterizado talvez como uma espécie de conferência-demonstração ou aula-espetáculo, foi realizado para um público de mil espectadores, no teatro da Maison de La Chimie e foi introduzido por um discurso de Jean Dorcy, que teria apontado a relação do trabalho de Decroux com as ideias de Craig.

No artigo "Enfim, um criador", publicado no periódico *Arts*, em 3 de agosto de 1945, Craig afirma, dentre outras coisas, que identifica no espetáculo uma tentativa corajosa, impressionante e séria de criar ou de redescobrir uma arte para o teatro. Segundo ele, "ao lado da obra de Decroux e de Barrault, as óperas e outros teatros oficiais da Europa me parecem ridículos".[18] (CRAIG, 1945 apud PEZIN, 2003, p. 286)

O próprio Craig (e também Artaud) refere-se à performance de Barrault como o momento culminante da aula-espetáculo de 1945. Durante o período em que trabalharam juntos, Barrault criou uma sequência corporal na qual representava um cavalo ou um centauro, muitas vezes reapresentada, sempre com grande sucesso. Artaud alude ao vigor, expressividade, força, transformação da atmosfera no teatro, pelo controle gestual. "É aí, nessa atmosfera sagrada, que Jean-Louis Barrault improvisa os movimentos de um cavalo selvagem e que, de repente, nos surpreendemos ao vê-lo transformado em cavalo". (ARTAUD, 1993, p. 142) Craig também menciona a

18 À côté de l'œuvre de Decroux et de Barrault, les opéras et autres théâtres d'état de l'Europe me semblent ridicules.

"brilhante atuação" de Barrault e faz uma análise da pesquisa decrouxiana sobre princípios de teatralidade que, para ele, tinham sido abandonados.

A partir dessa aula-espetáculo, Craig estabelece um parentesco entre Decroux, Dalcroze e Isadora Duncan, como artistas que, em seus trabalhos, de algum modo teriam assimilado ou reinventado a mímica. Decroux teria encontrado tesouros preciosos a seus pés e caminhado firmemente em direção à (re)descoberta de uma arte para o teatro. Todavia, mesmo com todo o entusiasmo pela representação, Craig (1945 apud PEZIN, 2003, p. 286) declara:

> O Sr. Dorcy disse à platéia que esta representação Decroux-Barrault tinha em sua origem uma ideia vinda de mim. Ora, eu assisti a esta impressionante representação e ao vê-la eu me dei conta de que havia ali uma tentativa, lentamente desenvolvida, de criar uma arte para a cena. Mas eu ignoro de que modo eu poderia reivindicar, através de minha ação ou escritos, uma justificativa para o grande elogio feito pelo Sr. Dorcy – apesar de ter ficado sinceramente honrado por ter tido esse direito. O Sr. Dorcy poderia talvez indicar, em um dos meus livros, alguma coisa que servirá de pretexto para sua generosa afirmação; mas até então, eu permaneço – infelizmente – livre para negar minha participação e, o que é mais importante, permaneço livre para elogiar esta corajosa e impressionante tentativa.[19]

O louvor declarado da iniciativa não é suficiente para deixar contente o obstinado criador da mímica corporal, que garante, não sem certa mágoa pela rejeição, que seu trabalho parece responder muito bem às questões

19 "M. Dorcy dit à son auditoire que cette représentation Decroux-Barrault avait à son origine quelque idée venue de moi. Or, j'ai assisté à cette remarquable représentation, et en la regardant je me rendais compte qu'il y avait là une tentative, lentement développée, de créer un art pour la scène. Mais j'ignorais de quelle façon je pourrais revendiquer d'avoir, par mon action ou par mes écrits, justifié le grand compliment que m'a fait M. Dorcy – quoique j'eusse été sincèrement honoré d'y avoir eu droit. M. Dorcy pourra peut-être indiquer, dans un des mes livres, quelque chose qui servira de prétexte à sa généreuse assertion; mais jusqu'alors je reste – hélas – libre de nier ma participation, et, ce qui es plus important, je reste égalment libre de louer cette courageuse et remarquable tentative".

e reivindicações feitas por Craig em prol de uma arte do teatro. Decroux (1994) sustenta a influência do pensamento de Craig na construção da MCD, a partir dos seguintes argumentos, em resposta, ao artigo de 1945.

Quando Craig propõe a descoberta ou redescoberta das leis do teatro, Decroux sustenta, por sua parte, que não há modo mais científico do que o de desnudar o ator. O ator, entregue a si mesmo, sem o amparo de nenhum outro recurso além de sua corporeidade, tem a ocasião de descobrir o que pode e não pode fazer, em termos de limites físicos. A mímica corporal daria assim o primeiro passo na trajetória pensada por Craig.

O domínio da emoção, que permite a construção da arte para Craig, metaforicamente presente na supermarionete, é conquistado por esse ator-mímico que, ao enveredar por uma forma de expressão amparada na construção de linhas em "escrupulosa geometria", com o equilíbrio em risco, é obrigado a "reter sua emoção, a comportar-se como artista; um artista do desenho".[20] (DECROUX, 1994, p. 23)

A falta de pudor, ou seja, a exposição desregrada da íntima personalidade dos atores na *maison de tolérance*, tão condenada por Craig, é eliminada na MCD, uma vez que "assim substitui-se o desenho que somos por aquele que nós queremos". (DECROUX, 1994, p. 23, grifo nosso)

Em seus textos, Craig defende o palco como um lugar em que é preciso que se construa um estilo, uma estrutura artificial, longe das fatias de vida. Adepto de um entendimento simbolista da cena, o palco seria o espaço do acontecimento e construção de formas de representação simbólicas e não de uma reprodução da realidade. Para Decroux, "basta que se esteja nu em uma moldura cênica nua, sem palavras, sem música, para que o estilo e o símbolo se tornem obrigatórios: eles sozinhos vestem".[21] (DECROUX, 1994, p. 23) Esse é um dos principais aspectos que sublinham a vinculação da MCD com perspectivas do Simbolismo, alinhado com o desejo de exploração da visualidade e materialidade da cena, a partir dos seus elementos essenciais.

---

20 "[…] il est bien obligé de retenir son émotion, de se comporter en artiste; artiste du dessin".

21 "Ainsi substitue-t-il au dessin que nous sommes celui que nous voulons".

Craig denuncia os atores de sua época de serem mais auditivos do que visuais e propõe um movimento contrário. Para ele, há no teatro uma necessidade de visualidade. Decroux afirma que sua mímica corporal realiza integralmente essa reivindicação, na medida em que sua base é de natureza visual. O mímico cria imagens a partir de seu próprio corpo.

A aprendizagem prolongada de um ator antes de subir aos palcos é também uma bandeira de ambos os pensadores. Com muito humor, Decroux declara que "o asno acha que é bispo antes da hora somente porque está coberto com as relíquias de um padre de verdade".[22] (DECROUX, 1994, p. 23) Em resposta à intenção de Craig, a pesquisa da expressão por meio da MCD leva à necessidade de uma formação prolongada, não apenas para o domínio da técnica, mas para maturação do entendimento do papel do ator como artista.

Ao considerar que um método para criação é imprescindível para o ator, Craig propõe a inspiração em outras linguagens "mais avançadas", no que diz respeito à técnica do artista, como a música. A mímica corporal decrouxiana toma para si a referência das diversas linguagens, tanto no seu vocabulário técnico, quanto na construção do seu treinamento, respondendo então a um dos pontos mais importantes do pensamento de Craig.

> Nós nos informamos dos feitos e gestos técnicos de um Rodin, de um Maillol, de um Ingres, de um Signac; e também de um Boileau, de um Banville e de um Edgar Poe, não por curiosidade pura, mas para nosso proveito.[23] (DECROUX, 1994, p. 23)

Um dos aspectos mais radicais e definidores do manifesto de Craig é a crítica ao teatro que se deseja síntese das artes, um lugar no qual todos os artistas reclamam para si um lugar de centralidade. Assim, o teatro em sua

---

22 "L'âne ne se croit évêque trop tôt que parce qu'il est couvert des reliques d'un vrai prêtre".

23 "Nous nos informons des faits et gestes d'ordre technique d'un Rodin, d'un Maillol, d'un Ingres, d'un Signac; et aussi d'un Boileau, d'un Banville et d'un Edgar Poe, non point par curiosité, mais pour en faire notre profit".

época teria se tornado o país do diretor, do dramaturgo, do cenógrafo… deixando o ator – em sua opinião o único nativo do território teatral – à margem do processo. Ao reivindicar a herança do pensamento de Craig, Decroux afirma que a desconfiança às artes estrangeiras está ratificada e até mesmo superada, já que, em sua mímica, o ator está só em cena e depende apenas dos seus próprios recursos corporais para realização do seu trabalho.

Decroux continua em sua retórica a favor da paternidade de Craig, afirmando que, mesmo que este deseje acrescentar elementos cênicos mais bem concebidos, precisará também de um ator mais bem concebido. Nesse aspecto, Decroux e Craig se aproximam também do pensamento de Copeau, com relação à formação prolongada dos atores: um espaço cênico livre depende também de atores melhor preparados. Para Decroux, a única receita para isso é tornar o ator um Robinson Crusoé, o que orienta de algum modo a pesquisa inicial na técnica, explicitada em seu manifesto doutrinal.

Finalmente, para concluir seus argumentos, Decroux custa a aceitar que Craig teria pensado em tudo isso apenas pela força de um manifesto, somente como uma provocação, para reflexão dos modos de fazer teatrais vigentes em seu tempo. Para ele, a ideia da supermarionete tem um valor revolucionário para a arte do ator e é seguindo essa orientação que ele investe na mímica corporal: “Quanto à ideia de substituir o ator pela supermarionete, eu imagino, apesar de tudo, que de modo inconsciente, Craig, *apesar do que ele diz*, deve tê-la visto seriamente”.[24] (DECROUX, 1994, p. 24, grifo nosso)

É de fato possível que Craig não tenha reconhecido sua influência no resultado da pesquisa decrouxiana naquele espetáculo, 40 anos depois de ter escrito um texto que assegura ter sido apenas uma provocação, mas que é referido como uma espécie de ideário pelo criador da mímica corporal. Decroux considera o seu próprio manifesto um arroubo juvenil, o que

24 “Quant à l’idée de remplacer l'acteur par la sur-marionnette, j’imagine malgré moi que dans l’arrière-conscience, Craig a dû, quoi qu’il dise, la voir d’un œil sérieux.”

serve como ilustração do fato de que Craig também pode ter, com o fim do tempo de guerra contra as poéticas dominantes do início do século, recuado um pouco em sua radicalidade e assimilado a supermarionete, de fato, apenas como uma imagem de reflexão ou do desejo de um retorno ao que ele considerava ser a essência do teatro. "Apesar do que ele diz" implica na apropriação por Decroux do pensamento inicial de Craig e não aceitação de qualquer coisa que ele possa ter dito depois, independentemente de ter havido outro entendimento para seu autor. Vale então, para Decroux, o que foi escrito em 1908 e que serviu ideologicamente para erigir sua arte.

A surpresa de Craig diante das honrarias prestadas por Dorcy em nome de Decroux também pode ter sido causada pelo fato de que a cena da companhia não apresentava algumas das características marcantes do seu pensamento, nem no tocante à presença da supermarionete, nem, por exemplo, por meio de uma elaboração mais sofisticada da ambientação cenográfica. Além disso, há uma grande contradição entre as concepções dos dois pensadores, na medida em que o primeiro talvez seja uma das mais importantes referências no que diz respeito a um projeto de "desumanização" do teatro, ao passo que o último aposta no lugar do ator como ponto essencial da atividade teatral. De qualquer forma, às "fórmulas inutilmente arriscadas" somam-se razão e paixão, paternidades atribuídas e um percurso obstinado para a criação de uma arte sustentada em ideologias tão estéticas quanto políticas.

O Mundo Sentado, O Teatro de Pé: O Sentido Político

A fundação político-ideológica da MCD encontra-se nos modos de pensamento e organização social engendrados pela revolução industrial, sobretudo aqueles que se impuseram a partir de meados do século XIX. Os novos modelos relacionais, uma nova forma de estratificação social, novas correntes ideológicas – como o Marxismo e o Anarquismo –, e novas tendências artísticas, como os movimentos modernistas, são alguns dos elementos político-ideológicos presentes no discurso decrouxiano. Em seus textos e práticas artísticas, Decroux defende o pensamento anarquista, dis-

cute as implicações da produção industrial sobre as relações de trabalho, declara-se avesso às novidades e orienta-se para ideais estéticos classicistas.

Desde cedo (ele se nomeia socialista aos 11 anos de idade), até cerca de 1929, Decroux participou ativamente de pequenos grupos libertários anarquistas, especialmente o grupo de Romainville, tendo contato também com a Liga Comunista Revolucionária, de inspiração trotskista. O nome de Étienne Decroux está gravado nos registros históricos dos movimentos anarquistas do período, os quais revelam a intensidade de suas atividades políticas, durante grande parte de sua vida. Segundo Benhaim (2003), sendo um simpatizante engajado e não aderindo a nenhuma organização – um traço marcante em sua postura política –, ele se dedicou a algumas ações militantes, como abrigar o anarquista revolucionário russo Nestor Makno, refugiado em Paris e que tinha tentado implantar comunidades libertárias na Ucrânia.

Além disso, em 1931, criou um grupo teatral de propaganda anarquista – talvez sua principal forma de militância –, com o qual trabalhou durante sete anos, denominado *Une graine* (*Uma semente*), que se apresentava nas festas dos movimentos de esquerda e extrema esquerda. O surgimento da mímica corporal está associado, portanto, à construção de uma utopia. Jean Dorcy (apud SOUM, 2009, p. 8) indica que, já na École du Vieux Colombier, seu senso político estava sempre em primeiro plano: "Os outros alunos o apelidaram de 'o orador', ele vestia-se com as roupas dos primeiros militantes socialistas: chapéu, paletó, gravata *lavallière*; ele repetia sem parar: 'acima da arte, há a política'". O codinome também alude ao desejo inicial de Decroux ao ingressar na École, o de se tornar orador político.

Inspirados pelo mote "nem deus, nem senhor", título do jornal criado pelo socialista francês Louis-Auguste Blanqui, no século XIX, os movimentos anarquistas, em suas diversas tendências e diferenças táticas, propunham a negação da ordem sociopolítica, a recusa da autoridade sob qualquer forma e a afirmação de uma sociedade organizada com base na liberdade individual e na justiça. Essa é a orientação seguida por Charles Fourier, Jean-Joseph Proudhon e o russo Mikhail Bakunin, cujas ideias fazem parte do discurso decrouxiano sobre a vida e a arte.

Em suas especificidades, esses pensadores estão interessados na luta contra o capitalismo e a sociedade burguesa, motivados pelo desejo de eliminar a propriedade e evitar a estatização, que constituiria também uma autoridade a ser combatida. De acordo com Châtelet, Duhamel e Pisier-Kouchiner (1982, p. 148), os anarquistas acreditam que "os grupos humanos são capazes de se organizar de modo autônomo, segundo seus desejos e suas vontades, fora ou à margem da autoridade política". Assim, os falanstérios de Fourier, a combinação proudhoniana de coletivismo, mutualismo e setor privado e, finalmente, o anarquismo coletivista de Bakunin são as soluções e revoluções propostas – com suas divergências teóricas e estratégicas – para estabelecimento da "única potência efetiva", aquela do indivíduo, e para a construção de uma nova ordem social.

É nesse espírito revolucionário que Decroux tem sua formação política, de caráter apartidário e que coloca a justiça e a felicidade em um patamar superior essencial à construção de um bem coletivizado, da vida em comunidade e para o progresso da humanidade. "Para mim, acima do sentido político não há nada. Se eu acreditasse em Deus, eu O faria de algum modo entrar no sentido político".[25] (DECROUX, 2003, p. 57)

Este sentido político se torna inseparável de sua postura artística. Em consequência disso, a negação da autoridade social e a luta em favor da autonomia do indivíduo se refletem na criação de uma arte que, em primeiro lugar, promete conferir ao ator – o indivíduo da sociedade teatral – a liberação da influência ou submissão a qualquer forma de poder heteronômico, especialmente aquela advinda do diretor ou do dramaturgo. Em segundo lugar, a perspectiva anarquista contra a sociedade burguesa vigente é traduzida, no pensamento artístico de Étienne Decroux, como uma recusa ao chamado teatro burguês da época, particularmente a escola realista/naturalista. Não à toa, *Une graine* se definia, segundo Benhaim (2003), como um grupo de ideologia ao mesmo tempo anticapitalista e antistanislavskiana.

---

25 "[...] pour moi, au-dessus du sens politique, il n'y a rien. Si je croyais en Dieu, j'arriverais quand même à le faire rentrer dans le sens politique".

No caso de Étienne Decroux, "antistanislavskiano" é, simultaneamente, uma bandeira poética e uma recusa política à sociedade burguesa e suas representações estéticas, traço comum dos movimentos da vanguarda modernista. Mesmo com significativas variáveis ideológicas e poéticas, os artistas de vanguarda tinham como atributo fundamental o que Peter Gay (2009) denomina de "fascínio pela heresia", caracterizado por um confronto com o gosto e sensibilidade burgueses e pelo ataque direto a todos os estilos artísticos convencionais e mesmo a outros estilos vanguardistas nascentes. O desejo de criar o novo associa-se também à busca por uma autonomia artística absoluta amparada justamente por um compromisso de expressão da subjetividade.

Na MCD podem se observar tais atributos, de forma que é possível retraçar sua origem a uma espécie de cruzamento entre a ideologia anarquista e as propostas modernistas. Contudo, apesar de guardar algumas características de movimentos de vanguarda e ter referências implícitas (e explícitas) ao Simbolismo, ao Impressionismo, ao Surrealismo, ao Cubismo, ao Expressionismo etc., Decroux não se vincula declaradamente a nenhum deles: movimentos artísticos são como partidos políticos.

A mímica decrouxiana gira em torno de princípios particulares que fazem dela própria uma espécie de escola vanguardista modernista, compartilhando, na prática, os mesmos ideais de renovação e revolução estética presentes nos diversos movimentos, sem necessariamente apropriar-se dos mesmos procedimentos artísticos. É possível afirmar essa filiação mesmo com o risco de se deparar com as contradições do próprio Decroux, que se considera um conservador em termos de arte. E aqui, mais uma vez, não se pode ignorar o caráter anarquista do seu discurso, no qual há uma constante dialetização de suas próprias convicções em favor de um ideal de mudança de natureza política.

> Eu não inventei nada, eu só inventei de acreditar! Eu não inventei nada porque sou hostil à novidade. Eu não gosto de novidade. Quando alguém propõe uma coisa nova é porque não tem coragem suficiente para valorizar uma coisa antiga. [...] A mímica não desarruma idéias e não engendra coisas novas: ela traz

> a primavera para as [coisas] antigas. Ela é como um vigário do interior, ela não precisa ser de vanguarda.[26] (DECROUX, 2003, p. 80-81)

Por essa razão, enquanto alguns experimentos considerados vanguardistas investiram na transposição de princípios da produção industrial, Decroux discute esses princípios e encaminha o seu trabalho na direção oposta. Por exemplo, os princípios da *estandardização*, *especialização* e *sincronismo*[27] desenvolvidos pelo engenheiro americano Frederick W. Taylor, para a esteira de produção, exerceram grande influência na configuração artística do Futurismo, mas também na biomecânica de Meyerhold, em cujo pensamento encontram-se elementos aproximativos da MCD, no que se refere à abordagem do trabalho do ator.

Embora pouco se conheça efetivamente sobre a sua prática, a biomecânica tornou-se um dos sistemas de referência para treinamento dos atores no século XX. Sabe-se que o próprio Meyerhold nunca a definiu como um fim em si mesmo, apenas atribuindo-lhe o caráter de instrumento educativo para quem desejasse participar da nova forma de encenação, contra a estética realista, que estava propondo.

A biomecânica objetiva dar ao ator o conhecimento de seu corpo na condição de material cênico. Assim como na MCD, os estudos de Meyerhold

---

26 "Et je le répète: je n'ai rien inventé, je n'ai inventé que d'y croire! Je n'ai rien inventé aussi parce que je suis hostile à la nouveauté. Je n'aime pas la nouveauté. Quand quelqu'un propose une chose nouvelle, c'est parce qu'il n'est pas assez courageux pour faire valoir une chose ancienne. [...] Le mime ne remue pas des idées et n'en engendre pas nouvelles: il donne du printemps aux anciennes. Il est comme un curé de campagne, il n'a pas besoin d'être avant-garde."

27 A *estandardização* se caracteriza pelo uso de "métodos estandardizados, para fazer produtos estandardizados, vendidos a preços estandardizados". (DE MASI, 2000, p. 60) O princípio da *especialização* se refere à diferenciação de cada trabalhador reduzida à repetição de uma ação específica ao longo da jornada. A *sincronização* implica necessidade da presença de todos os elementos especializados da cadeia produtiva ao mesmo tempo. De Masi considera que esses princípios determinaram, na vida urbana, novas formas de organização: os consumidores se adaptam aos produtos padronizados, os setores urbanos se especializam (bairros residenciais, industriais, áreas de lazer) e os cidadãos se locomovem, nas ruas, seguindo as demandas do relógio de ponto nas fabricas.

eram realizados apenas com os atores, sem a utilização de objetos, a partir dos princípios de preparação, ação, ponto de repetição, intenção, realização, recusa da ação, pesquisa de centros de gravidade (equilíbrio e desequilíbrio), reflexibilidade (reação imediata a um estímulo dado), deslocamentos, peso e ritmo.

Em vez de trabalhar com uma atitude psicologizante do sentimento, a biomecânica propõe que a atitude física determine a emoção, com base na reflexologia. Por exemplo, no lugar de buscar uma situação de medo em sua memória emotiva, o ator deve assumir fisicamente uma consequência do medo: fugir. A pesquisa da biomecânica concentra-se no estudo de movimentos que servem para treinar a precisão e a máxima eficiência nas tarefas dadas. Uma série de estudos (entre 27 exercícios) foi criada por Meyerhold de forma que cada um deles contivesse todos os princípios fundamentais para o desenvolvimento do gesto expressivo. As tarefas têm execução aparentemente simples e não estão necessariamente relacionadas ao estilo de representação construtivista. Também na MCD encontraremos exercícios que configuram uma ginástica específica para permitir o máximo de expressividade corporal. Em ambas as técnicas, o corpo é o instrumento de produção do jogo cênico, respondendo a limites físicos determinados, para que a atuação seja mais eficaz, rigorosa e precisa na relação tempo-espaço. A associação do corpo com a eficiência da máquina, de uma pesquisa da maior eficácia dos movimentos e da racionalização dos gestos, na biomecânica, são elementos que aproximam o pensamento de Meyerhold da noção de marionete ideal em Decroux.

Na MCD, todavia, é o esforço humano, especialmente presente nas sociedades pré-industriais, que se torna a pedra fundamental. A discussão sobre a mecanização do homem se descola do aspecto formal – da eficiência do movimento – e se vincula a uma reflexão político-ideológica. No trecho de uma conferência gravada na década de 1980 por Corinne Soum, incluído no espetáculo *L'homme qui voulait rester debout* (1992), ele afirma que "uma das características do nosso mundo é que ele está sentado". Assim, no "mundo sentado", o teatro, as artes, também estão sentados e o ator descansa confortavelmente sobre suas qualidades pes-

soais, sobre o texto, sobre os móveis da sala de estar cênica. “O mímico corporal”, ele continua, “se coloca de pé” e essa atitude é a expressão de uma subversão, de uma militância ao mesmo tempo política e artística.

> Uma das características do nosso mundo é que ele está sentado. O mímico corporal se coloca de pé. Ele se diverte em representar todos os que trabalhavam com seus corpos, como se dissesse: “Vejam, nós ainda podemos nos mover, nós podemos fazer outra coisa além de ficarmos sentados. Podemos nos mover, nos levantar, fazer esforços”. E quando o corpo se desloca, é uma espécie de lição. Ser mímico é ser um militante. Um militante de alguma coisa. Um militante do movimento em um mundo que está sentado. É como se quiséssemos salvar o mundo, convidando-o a se levantar, a se deslocar. Dirão: “Mas você não vai conseguir. Não é possível. Você não vai mudar o mundo”. E é por isso que vou terminar dizendo: não é necessário esperar para empreender. Nem ter sucesso para perseverar.[28] (L’HOMME…, 1992)

Com certa nostalgia do tempo em que o homem era responsável pela criação e produção dos bens necessários à sua sobrevivência, Decroux entende que a sociedade pós-industrial abre mão de um *métron* dado pelo trabalho feito com as próprias mãos e passa a contar quase inteiramente com o que ele denomina de “força extra-animal”.

Assim, Decroux aborda, em seu discurso, a diferença do esforço humano antes e depois da revolução industrial. Ao esforço do homem pré-industrial, que considera glorioso e heroico, ele contrapõe a inação pós-industrial decorrente da transferência, para os aparelhos elétricos, das tarefas que an-

---

28 L’une des caractéristiques de notre monde, c’est qu’il est assis. Le mime corporel se met debout. Il s’amuse à représenter tous ceux qui travaillaient avec leurs corps, comme s’il disait : « Voyez-vous, on pourrait bouger encore, on pourrait faire autre chose que d’être assis . On pourrait bouger, se lever, faire des efforts ». Et quand le corps se déplace, c’est une espèce de leçon. Être dans le mime, c’est être un militant. Un militant de quelque chose. Un militant du mouvement dans un monde qui est assis. C’est comme si nous voulions sauver le monde, en l’invitant à se lever, à se déplacer. On me dira : « Mais, vous n’arriverez pas. Ce n’est pas possible. Vous ne changerez pas le monde ». Et voilà pourquoi je vais terminer en disant : il n’est pas nécessaire d’espérer pour entreprendre. Ni á réussir pour persévérer.

tes dependiam exclusivamente de um grande esforço físico. "Nós, ocidentais, somos favorecidos", diz Decroux (2003, p. 130) com humor. "Nosso trabalho é, sobretudo, o de tentar descobrir o ponto no qual basta apoiar o indicador para que o elevador chegue até nós".[29] Lavar roupas, passar ferro, aplainar madeiras ou moer alimentos eram atividades que exigiam desprendimento de força física humana ou animal, até a instalação do longo, mas contínuo processo de mecanização inerente à revolução industrial.

A abordagem de Étienne Decroux sobre as relações de produção humana pré e pós-industriais pode ser observada no seguinte exemplo. De acordo com Cowan (1976), já por volta de 1929, uma pesquisa feita na Ford revelou que 98% dos seus empregados possuíam em casa um ferro elétrico, aparelho relativamente barato, muito mais leve do que os antigos ferros de passar. Além disso, o ferro elétrico reduzia significativamente o tempo da tarefa, já que não precisava ser constantemente reaquecido, o que eliminava também a necessidade de manter o fogão à lenha ou carvão aceso ao longo do dia.

Na contramão desse processo, a ação de passar roupas com um pesado ferro a carvão é o mote de uma significativa sequência da peça *La lessive* ou *La lavandière* (*A lavadeira*, 1931), criada por Étienne Decroux. A árdua tarefa de uma lavadeira é representada, de um lado, pelo esforço corporal do mímico e, de outro, por uma idealização poética, um lirismo romântico que confere ao trabalhador braçal uma dimensão grandiosa, quase heroica. A mecanização trazida pelos princípios do taylorismo se dissolve na busca do movimento representativo do esforço humano.

Quando surgem na pesquisa decrouxiana, os princípios de estandardização, especialização e sincronização são abordados de modo crítico, justamente pela desumanização imposta pelo trabalho nas fábricas e não como elementos estruturantes do trabalho corporal. Na peça *L'usine* (*A fábrica*, 1946) Decroux organiza o movimento dos mímicos em torno desses princípios para representar a mecanização humana presente nas jornadas dos operários.

29 "[…] notre métier est surtout d'essayer de découvrir le point où il suffira d'appuyer l'index pour que nous arrive l'ascenseur".

Os fundamentos técnicos da MCD foram elaborados, assim, em torno do esforço e da luta do homem pré-industrial, nos quais Decroux encontra beleza e poesia, fundindo simultaneamente as imagens oriundas do seu lirismo político com um desejo de transformação artística de caráter modernista. É a partir desse diálogo com ideologias e perspectivas modernas, em meio a alguns ideais românticos, que a mímica decrouxiana se constrói, tanto em sua organização conceitual quanto na produção de suas obras.

A mímica, o corporal e o dramático

A MCD, nascida de tantas inspirações e reflexões, se ampara em uma tríade conceitual que merece atenção, pelas questões que suscita. Afinal, o que é mesmo essa noção ao mesmo tempo tão familiar quanto nebulosa denominada “mímica”? E “mímica” já não implica imediatamente o termo “corporal”? Estaríamos, portanto, diante de uma redundância e, neste caso, com que propósito? E, finalmente, qual a compreensão que se tem, na mímica decrouxiana, do pantanoso território do “dramático”, terceiro eixo conceitual da técnica? Quais são os aspectos conceituais que constituem a MCD e como se caracteriza o estilo decrouxiano?

De um modo geral, a mímica é associada a características de grande apelo popular, reunindo traços particularmente cômicos e eventualmente grotescos, calcada na ilustração de situações da vida social das comunidades, às vezes com experimentação de elementos líricos. No senso comum, a palavra *mímica* tornou-se sinônimo do seu estilo mais conhecido – o mimodrama ou pantomima – visto frequentemente em programas de variedades ou em números apresentados nas ruas das grandes cidades. Com o rosto pintado de branco e portando luvas igualmente brancas, o pantomímico se debruça sobre a tarefa de criar objetos invisíveis, abrir e fechar portas imaginárias – ou se relacionar com a impossibilidade de abri-las –, criar a ilusão de que executa ações cotidianas com os objetos definidos pelas mãos e com expressões codificadas no rosto. Nessa concepção, a mímica seria uma forma de representação na qual o intérprete, em silêncio, constrói imagens de

objetos ou situações imediatamente reconhecíveis pelo espectador, em um processo de substituição da palavra falada pelo gesto.

No século XVIII, Diderot (1762, p. 59), no diálogo *Le neveu de Rameau* (*O sobrinho de Rameau*), descreveu as seguintes ações pantomimescas:

> ELE: [...] Eu sou excelente pantomímico, como você vai ver.
> Em seguida, ele se põe a sorrir, a imitar o homem admirador, o homem suplicante, o homem compassivo; ele coloca o pé direito à frente, o esquerdo para trás, as costas curvadas, a cabeça erguida, o olhar como se estivesse preso a outros olhos, a boca entreaberta, os braços erguidos na direção de algum objeto; ele espera uma ordem, ele a recebe; ele parte rapidamente; ele volta, ele é executado; ele faz o relato. Ele é atento a tudo; ele pega algo que cai, ele coloca um travesseiro ou um banquinho sob os pés, ele segura um pires, ele pega uma cadeira, ele abre uma porta, ele fecha uma janela; ele abre cortinas [...].[30]

A habilidade de fazer visualizar as ações e objetos invisíveis ou de caracterizar tipos a partir de traços convencionados está na base dessa descrição de Diderot. No entanto, segundo Wiles (1997, p. 62), em sua origem, "o termo 'mímica' não necessariamente implicava silêncio e era usado para se referir à maior parte das formas de drama, fora dos modos tradicionais de comédia, tragédia e peças satíricas".[31]

De fato, a mímica, ou *mimo*, é uma manifestação artística muito antiga, associada principalmente às apresentações teatrais de caráter popular, como os grupos de saltimbancos, malabaristas e contadores de história. Voltada para a imitação de animais ou de pessoas, dos seus gestos e comportamen-

---

30 "Je suis excellent pantomime; comme vous en allez juger. Puis il se met à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche entrouverte, les bras portés vers quelque objet; il attend un ordre, il le reçoit; il part comme un trait; il revient, il est exécuté; il en rend compte. Il est attentif à tout; il ramasse ce qui tombe; il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds; il tient une soucoupe, il approche une chaise, il ouvre une porte; il ferme une fenêtre; il tire des rideaux".

31 The term 'mime' did not necessarily imply silence, and was used to cover most forms of drama outside the traditional modes of comedy, tragedy, and satyr plays.

tos, a mímica representava tipos característicos das comunidades, a partir da caricatura e de um olhar grotesco sobre o imitado. É preciso salientar, aqui, que imitação não deve ser entendida, nesse caso, como cópia ou ilustração ou reprodução fiel. O termo imitação é utilizado aqui na acepção aristotélica, ou seja, como criação realizada a partir da inspiração no objeto ou ação que se deseja (re)presentar ou, simplesmente, como (re)presentação.

Em Aristóteles (2004), o conceito de "imitação"[32] (mímesis) não se confunde com copiar imagens da natureza, mas se vincula à criação artística, a uma recriação das imagens do mundo. O artista representa os aspectos essenciais das imagens da natureza e, dessa forma, aprimora a realidade. Aristóteles afirma ainda que a tendência à imitação é um traço instintivo humano e que, por meio dela, o conhecimento é adquirido pelo reconhecimento e pelo prazer. Essa abordagem afasta-se radicalmente da imitação como cópia ou reprodução.

Assim, os termos "imitação", "mímesis" ou "mimético" referem-se, aqui, ao entendimento da mímesis aristotélica, no sentido proposto por Ganebin (1997, p. 82), para quem, etimologicamente, toda representação artística é mímesis.

> Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na *mimesis*, ou melhor, na 'apresentação' da beleza do mundo (mais *Darstellug* que *Vorstellung*);[33] a música é o exemplo privilegiado da mímesis, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito.

---

32 Uma das dificuldades no estabelecimento da distinção é decorrente do fato de que o termo mímesis é frequentemente traduzido por "imitação", mesmo nas traduções da *Poética* utilizadas para essa pesquisa.

33 Ganebin refere-se aos conceitos kantianos de *apresentação* e *representação* na construção do conhecimento. Na *Crítica da razão pura*, Kant ([20--], p. 78) afirma que: "A fim de que um conhecimento possa ter uma realidade objetiva, isto é, referir-se a um objeto, encontrando seu valor e sua significação, é necessário que o objeto possa *ser dado* [darstellung] de alguma forma. Sem isto, os conceitos são vãos e qualquer coisa que assim for concebida será como se nada tivesse sido feito: é apenas brincar com representações [*Vorstellung*]".

Guénoun (2004, p. 21) ratifica a posição de Ganebin e afirma que, em sua origem, o verbo grego *mimeîsthai*, que deriva o termo mímesis, significa especialmente

> (re)presentar, no sentido de dar a ver, apresentar diante do olhar, mostrar, fabricar, exibir para os olhos. A mímesis não deveria então ser compreendida como 'mimética', segundo a acepção corrente: imitativa, figurativa de um referente colocado fora de sua operação.

Ainda de acordo com ele, a noção de mímesis como (re)presentação tem uma natureza ativa, na medida em que ações são representadas, por agentes (atores) os quais também representam agentes (personagens). Assim, no teatro, a noção de mímesis, originalmente, refere-se tanto à ação que está sendo imitada quanto à ação imitante, de modo que figurante e figurado são abrigados sob o mesmo guarda-chuva. "O elo não é mais simplesmente figurativo: a representação não elege apenas a ação como seu objeto privilegiado – a mímesis é ao mesmo tempo *representação de ação e ação de representar*". (GUÉNOUN, 2004, p. 20) O foco desloca-se, portanto, da adequação entre objeto imitado e imitação, para estabelecer relações articuladas com o tempo presente da representação e a fusão entre aquele que mostra e o que está sendo mostrado.

No caso das primeiras aparições do mimo, a imitação propunha o afastamento das organizações formais do drama e articulava-se com orientações mais livres, combinando texto e movimento em abordagens temáticas facilmente identificáveis entre os grupos sociais para os quais as apresentações eram dadas.

> O chiste verbal, somado a essas proezas sem palavras, físicas, levou às primeiras e breves cenas improvisadas. Era o início do mimo primitivo. Seu alvo era a imitação 'fiel à natureza' de tipos autenticamente vivos, ou, num sentido mais amplo, a arte da autotransformação, da mímesis. (BERTHOLD, 2003, p. 136)

Ao contrário das formas dramáticas clássicas e do poema épico, cuja atenção se voltava para grandes eventos mitológicos, para os deuses e heróis, o mimo "prestava atenção no povo anônimo, comum, que vivia à sombra dos grandes, e nos trapaceiros, velhacos e ladrões, estalajadeiros, alcoviteiras e cortesãs". (BERTHOLD, 2003, p. 136) Com isso, estabeleceu-se uma dinâmica de criação tanto para cenas escritas quanto para improvisações, baseada nas relações sociais, estruturas de poder, personalidades e tipos de cada comunidade, o que possibilitou a expansão e popularização do mimo em diversas regiões.

Única forma teatral que permitia a participação de mulheres em cena, na antiguidade grega, os mimos tanto podiam ser realizados com utilização do canto ou da palavra quanto em silêncio. Em cenas improvisadas ou com textos escritos, cuja natureza variava de estilos mais líricos até as formas mais grotescas, os mimos eram, em sua maioria, interpretados por um único ator, com grandes habilidades vocais e corporais e sem utilização de máscaras.

Berthold (2003, p. 263), ao mencionar os miniambos – breves textos mímicos – do poeta Herondas (250 a.C.) relaciona como temas principais dos mimos a abordagem das "revelações secretas de garotas perdidas de amor, dos castigos aos estudantes malcriados, das artes persuasivas de casamenteiras astutas e de toda sorte de inconfidências nem sempre edificantes".

Sem conhecer fronteiras, o mimo se expandiu por toda parte, desde sua origem, adaptando-se aos costumes de cada localidade, absorvendo traços típicos de cada região, parodiando e satirizando hábitos e personalidades por onde passava. Ao provocar o riso tornou-se uma forma cada vez mais popular. Com grande liberdade cênica, os mímicos podiam apresentar-se em qualquer lugar, nas praças e à beira da estrada, ou nos proscênios durante os intervalos das comédias e tragédias, por ocasião dos Jogos Romanos.

> [Os mimos] Usavam as roupas comuns dos homens e mulheres das ruas – farrapos, como os das pessoas que representavam, como eles próprios o eram – ou seda e brocados, quando conseguiam os favores de algum patrono rico. [...]

> O mimo usava apenas uma sandália leve nos pés, que diferia do cothurnus do ator trágico e do soccus do comediante. (BERTHOLD, 2003, p. 162)

Por volta do século III a.C., as artes cênicas começam a abrigar um novo estilo de mímica. Araújo (1978) relata que o ator Livius Andronicus estaria rouco em determinado episódio e, não podendo falar, teria criado um novo estilo: a pantomima. Caracterizada pela representação da mitologia e de fatos históricos, a pantomima era realizada por um *pantomimus*, um ator que representava, sem palavras, as ações que eram descritas pelo coro, acompanhado por músicos.

> A arte do teatro havia se transformado na habilidade do intérprete. Divorciada da obra dramática do poeta, foi deixada ao critério do ator individual. Aproximava-se a grande era das pantomimas, que sempre florescem lá onde as fronteiras da comunicação verbal precisam ser transpostas e elementos nativos, reconciliados com elementos estrangeiros. (BERTHOLD, 2003, p. 163)

Apesar da grande popularidade, os artistas mímicos continuavam proscritos. A mímica e os mímicos faziam parte de uma manifestação marginal, mesmo quando aplaudida pelos poderosos. Ainda hoje o termo mímico é, nos dicionários, sinônimo de bufão e indecente, não sem razão. Por seu caráter transgressor e certa facilidade de escapar à censura em virtude de sua natureza improvisada e centrada no ator, os mímicos satirizavam o poder e a sociedade, utilizando-se muitas vezes de elementos obscenos e largamente grotescos, o que contribuiu para o surgimento de grandes antagonismos de natureza moralista.

Wiles (1997) afirma que os mímicos sempre tiveram uma má reputação, conhecida especialmente por meio dos registros das legislações que visavam controlar aglomerações, ou por relatos de biógrafos, interessados nas fofocas históricas, particularmente nas relações homossexuais entre mímicos e imperadores e, também, pelas queixas dos cristãos. Nos primeiros séculos da dominação cristã, no Império Romano,

> os cristãos tinham dificuldade em entender por que os mímicos satirizavam seus próprios deuses pagãos e se sentiram ultrajados quando o Cristianismo começou a ser atacado. Sabemos, por exemplo, de uma peça de mímica que mimicava o batismo de um moribundo em pânico com a Salvação.[34] (WILES, 1997, p. 63)

A impossibilidade de controlar a liberdade dos artistas e a associação do teatro com o paganismo no período talvez sejam os principais responsáveis pelo banimento de todas as formas teatrais, no século VII, pela Igreja Católica, muitas vezes alvo de ridicularização dos mimos. No entanto, sua posterior apropriação nos cultos religiosos cristãos, especialmente nas celebrações de Páscoa e Corpus Christi, dá sinal de que o banimento não foi capaz de conter a pujança dessas práticas artísticas. As práticas teatrais se tornaram, finalmente, armas de propagação ideológica da própria instituição que as baniu.

De todo modo, em virtude daquela determinação eclesiástica, os mímicos praticamente sumiram dos registros oficiais, reaparecendo quase cinco séculos depois. Inicialmente em pequenas cenas nos Autos de Páscoa e Corpus Christi, o mimo ressurgiu, em torno do século XV, com características muito semelhantes às que possuía antes do seu banimento. Esse retorno se dá gradualmente a partir de 1.100 d.C., em um Auto Pascal, por meio da figura do *Mercator*, um vendedor de óleos e ervas. A figura do mímico retorna para a cena oficial em latim, idioma utilizado nas cerimônias religiosas, o que reforça, segundo Berthold (2003), sua origem pagã.

A cena do *Mercator* que teve em seus primeiros dias um tom solene, adequado à cerimônia religiosa da qual fazia parte, ganhou, com o decorrer do tempo, traços fortemente cômicos e grotescos. Ausente dos relatos bíblicos, trata-se de um momento em que as três Marias, três dias depois da crucificação, se dirigem ao sepulcro. No caminho, param para comprar as ervas e óleos com os quais ungirão o corpo de Jesus. Mas o apotecário é

34 "Christians found it hard to understand why mime actors made fun of their own pagan gods, and were outraged when Christianity came in for attack. We hear, for example, of a mime play which mimicked the baptism of a dying man panicked about salvation."

um bufão, um "boticário, curandeiro, medicastro e piluleiro do burlesco e do mimo". (BERTHOLD, 2003, p. 191) Na solene Paixão de Cristo, o mimo retoma elementos da tradição pagã, com o tom grotesco e piadas repletas de conotação sexual. Ao final, o tom solene é retomado, preparando o espectador para o auspicioso encontro das Marias com o sepulcro vazio e a notícia da ressurreição de Jesus. Na cena descrita,

> Medicus ainda discursa num mal falado latim, mas apoiado por sua esposa Medica e seus assistentes Rubin e Pusterbalk, solta uma enxurrada de invectivas, que deixam as três Marias atônitas. Nada poderia ser mais sincero do que sua ameaça de que deveriam parar de chorar e se recompor, senão 'eu vou lhes dar uma no nariz'. (BERTHOLD, 2003, p. 191)

Este episódio leva a compreender que, apesar da forte tentativa de controle e apagamento, a tradição do *mimus* e do *pantomimus* se manteve grandemente enraizada, embora clandestina, nos meios populares, ao longo de toda a Idade Média, reentrando sorrateiramente na cena e ganhando o peso que lhe garantiu a (má) fama. E é esse caráter popular que favorece sua presença também na *commedia dell'arte* ou no teatro elisabetano, com os *dumb shows*. O caráter improvisado e grande uso da fisicalidade na *commedia dell'arte* são os principais atributos utilizados por historiadores para retraçar a origem da mímica moderna ao período renascentista. Nota-se, porém, na própria *commedia dell'arte* a influência das formas de representação clássica dos primeiros mimos da antiguidade, já manifestas no teatro medieval.

Por volta do século XVIII, na França, o monopólio da Comédie Française para textos escritos e falados obrigou os artistas populares a encontrar soluções para suas apresentações nas feiras e praças públicas, fortalecendo, desse modo a popularização da representação silenciosa da pantomima. Em 1710, há registros da realização na Foire St. Germain de Paris – lugar por excelência da proliferação do teatro popular burlesco – das "*pièces à la muette*", peças mudas com utilização de cartazes para indicação das situações. O mesmo recurso será utilizado pela pantomima moderna, a partir do

século XIX. Por volta de 1785, o filósofo alemão Johan Jakob Engel publica um tratado sobre a arte silenciosa da pantomima.

Embora o cômico e o grotesco tenham se mantido como traços predominantes no estilo, a pantomima absorveu, por volta do século XIX, também traços de ingenuidade. É assim que o lirismo ingênuo marca o trabalho de Jean-Gaspard Deburau (1796-1814), mímico francês que se consagrou na figura do Pierrot e iniciou a tradição da pantomima branca moderna, com os artistas de rosto pintado. Deburau, imortalizado no filme *Les enfants du paradis* (*O boulevard do crime*), de Marcel Carné (1945),

> mudou o Pierrot [originalmente Pedrolino, zanni da Commedia Dell'arte] de um velhaco cínico e grotesco em um camarada poético e trouxe uma expressão pessoal para a fantasia, acrobacia, melodrama e encenações espetaculares que caracterizavam as pantomimas do século XIX.[35] (LUST, 2001)

De acordo com Innes (1997), foi a imagem farsesca e macabra do Pierrot pálido de Deburau, interpretado por Jean-Louis Barrault no filme de Carné, que se tornou a base para a criação do Bip de Marcel Marceau, com sua camiseta listrada e o rosto melancólico pintado de branco. O lirismo ingênuo associado à exploração do humor são traços marcantes na mímica de Marceau que contribuíram, juntamente com seu talento e habilidades, para a renovação da popularidade da pantomima no século XX.

Na atualidade, Pavis (2001, p. 244) indica a existência de quatro estilos ocidentais de mímica – o mimodrama, a mímica dançada, a mímica pura e a mímica corporal – mas são conhecidos outros, que se caracterizam pela associação entre esses ou com aqueles presentes no teatro oriental.

Esse panorama histórico permite perceber que as perspectivas estética, poética e técnica da mímica, como forma teatral, configuram-se de forma muito abrangente. Em função da técnica ou do estilo adotados, o mímico tem a possibilidade de explorar traços estilísticos líricos ou épicos, além do

---

35 He changed Pierrot from a cynical, grotesque rogue into a poetic fellow and brought a personal expression to the fantasy, acrobatics, melodrama and spectacular staging that characterized nineteenth-century pantomime.

mais obviamente dramático, em cenas ou números que ganham contornos aparentados aos das formas dramáticas tradicionais.

A mímica pode então ser definida como uma forma teatral na qual o corpo ocupa um lugar de centralidade na expressão cênica, preferencialmente sem uso da palavra falada, cujos graus de utilização se tornam elementos distintivos entre seus vários estilos, com características ora aproximativas ora marcadamente distanciadoras.

Apesar desse caráter tão abrangente, a tradição clássica e a notoriedade de artistas como Marcel Marceau consagraram o termo mímica de modo restritivo, vinculando-o quase exclusivamente a um dos seus estilos particulares. Mímica e pantomima são entendidos praticamente como sinônimos. A tentativa de definir a MCD como um estilo distinto dos outros se constitui numa batalha perdida de Étienne Decroux. De acordo com Robinson (1997), Decroux confessa ter se arrependido de batizar sua arte como "mímica", já que a filiação se configurou quase como um estigma, a partir da associação com a pantomima, estilo que abominava.

De todo modo, assim como pode ser notada a filiação da mímica decrouxiana à tradição histórica da mímica, também é possível observar os traços distintivos que caracterizam o estilo. A MCD, como estilo ocidental, assumiu contornos de modernidade, renovada pelos movimentos e pensamentos artísticos do final do século XIX e início do século XX. Decroux abandona os tons cômico e grotesco, renega o lirismo sentimental da pantomima do século XIX, confere à sua técnica uma natureza híbrida lírico-mítica ou lírico-heroica e, por conta disso, constrói um estilo distante do apelo popular característico da tradição. Poderíamos pensar até que a MCD decrouxiana tem um caráter quase épico – como sugere Corinne Soum[36] – mas os procedimentos utilizados por Decroux dão ao seu repertório características de uma narrativa bastante subjetivada, com fortes contornos líricos.

36 Em conferência realizada durante o Encontro Mundial de Artes Cênicas (Ecum) de 2002, Corinne Soum afirmou que Decroux tirou a mímica das ruas para conferir-lhe um caráter épico.

Neste sentido, tem-se a impressão de que o ponto de ligação mais forte da mímica decrouxiana com a tradição da mímica é a ênfase na corporeidade, neste caso, com ou sem uso direto da palavra ou de máscaras. O corpo se torna efetivamente o ponto de partida e é foco de inúmeras reflexões de Étienne Decroux.

Por esta razão, a mímica decrouxiana é comumente denominada apenas de mímica corporal. Não haveria nessa combinação certa redundância? Afinal, por definição e pelos exemplos históricos vistos, não é a mímica, como forma teatral, com suas características e diferentes estilos, corporal? Não é a centralidade do corpo na expressão cênica uma de suas principais características?

Essa associação, quase tautológica, indica a ênfase em um aspecto que, embora fundamental em todos os estilos e no teatro de um modo geral, ganha contornos particulares na mímica decrouxiana e delineia um dos seus aspectos específicos. Na MCD, o corpo ocupa um lugar de centralidade no processo criativo, em todas as suas etapas e, articulado às formas do chamado Teatro Físico,

> manifesta-se na presentidade do espetáculo e desafia a frágil separação entre matéria e mente, porque se recusa a re-apresentar outra construção que não o tecido de tramas imbricadas da sua própria complexidade material, no contexto da cultura humana. (ROMANO, 2008, p. 168)

De fato, essa definição oferece elementos para constituir um dos traços distintivos entre a mímica decrouxiana e outros estilos. Em geral, embora o corpo seja o meio principal de expressão da mímica, o centro de atenção não se encontra sempre nele, mas, muitas vezes, nos conteúdos e significados expressos por meio dele. Há uma preocupação com a criação de imagens a partir da imitação de objetos ou ações, em formas frequentemente ilustrativas e com utilização do ilusionismo como técnica de manipulação de objetos invisíveis.

Na MCD, as imagens cênicas não são construídas a partir do ilusionismo ou da simulação, mas têm sua base na transposição artística da atualidade

do corpo, em sua força e tonicidade muscular, em seus níveis de flexibilidade e na demonstração proposital da sujeição à gravidade terrestre. O próprio corpo se torna agente e agido, sujeito e objeto da imitação.

Por esta via, o mímico corporal dramático não demonstra nem ilustra o objeto de sua imitação; ele o realiza. Assim, por exemplo, uma cena de esforço será realizada pelo mímico com um esforço muscular atual. São utilizados procedimentos de elaboração e estilização, mas mantém-se o nível de tonicidade e vibração muscular exigidos, de fato, pela ação.

O esforço não é visível por meio de uma demonstração de gestos ou ações ilustrativas (por exemplo, expressões faciais de esforço ou atitude de fadiga) ou ilusionistas, mas é (re)vivido muscularmente pelo mímico. Os procedimentos artísticos abrem mão da simulação, da ilustração e do ilusionismo de objetos e ações, enquanto conteúdos e significados a serem expressos, para permitir que a materialidade do corpo se instale e se expresse em sua radicalidade mediante a criação de imagens cênicas. Essa tendência prioriza a condição corporal como catalisadora e síntese do binômio forma-conteúdo: o sentido encontra-se na forma do corpo presente na ação.

Interessa a Decroux a criação de ações corporais que de algum modo expressem as realidades escondidas nas atitudes humanas. Assim, as paixões, a emoção, o esforço, a polidez, a luta, são expressos por meio dessas ações que, sempre amparadas pela objetividade material, têm o propósito de falar do e ao espírito. Dessa forma, mesmo quando há objetos identificáveis ou quando a ação possui um foco aparentemente externo – como pegar um copo e colocá-lo em outro lugar –, a atenção não se volta para o objeto, mas para a atitude do corpo em ação e para o modo como essa ação traduz – ou não – estados de pensamento (por exemplo, a dúvida).

O diálogo estabelecido entre visível e invisível acontece no próprio corpo e a partir dele, em uma relação de entrelaçamento tecida de tal modo que não se percebem espaços em branco. O corpo com sua embaraçosa materialidade é lugar do invisível; o invisível, tão impalpável, dá-se a ver no corpo.

É nessa perspectiva que se justifica a redundância. A mímica decrouxiana é corporal na medida em que enfatiza o papel do corpo como motor, meio e, em alguns casos, finalidade da expressão artística, assumindo então

um valor de mímesis consolidado em si mesmo. Em entrevista a Thomas Leabhart, o próprio Decroux (apud MASCARENHAS, 2008b, p. 229) sintetiza:

> Por que mímica corporal? Eu já disse um pouco porquê. Porque, finalmente, é o corpo que tem de pagar, é o corpo que conta, que prova, que sofre. E quando eu vejo um corpo se levantar, eu sinto que é a humanidade que está se levantando.

Ao colocar o corpo em primeiro lugar e definir que é "o corpo que paga", Decroux define também o seu entendimento sobre as dimensões do *dramático* na técnica. A compreensão do termo dramático como sobrenome da mímica corporal abriga distinções que perpassam, de algum modo, aspectos teóricos do drama tanto em experimentações e transposições da teoria para o corpo, quanto, sobretudo, do olhar e entendimento particular de Étienne Decroux sobre essas definições.

Parece anacrônica a manutenção do termo dramática, em tempos nos quais se discute, mais uma vez, o fim do drama ou se defende a noção de um teatro pós-dramático, seguindo a tese de Lehman (2007). A permanência desse atributo, o dramático, na constituição da mímica, é outro dos argumentos utilizado criticamente para circunscrever a mímica corporal a uma experiência histórica, sem eco na contemporaneidade.

Do ponto de vista teórico, porém, é preciso atentar que, embora a noção de drama seja comumente associada à noção de ação (*práxis*), o termo grego define-se, como afirma Sarrazac (2010) não apenas pela configuração de ações, mas também pela criação de estados. Assim, a criação de imagens na ausência de personagens, enredo, ações e conflitos nas chamadas experiências pós-dramáticas constitui-se, para Sarrazac, em contraposição ao pensamento de Lehman (2007), apenas como reconfiguração do próprio drama na criação de ações ou estados, o que pode ser diretamente articulado com as teatralidades contemporâneas.

Embora utilizado como adjetivo, o termo refere-se à inscrição da mímica no gênero dramático substantivado ou *A Dramática*, como prefere

Rosenfeld (2008). Esse aspecto parece ser o mais obviamente identificável no que toca à forma de expressão no estilo. Afinal, como vimos, na mímica, a imitação de ações ou de caracteres se dá pela presença física de pessoas que executam as próprias ações, por meio de gestos e discursos no palco diante de outras pessoas.

Decroux se apropria dessa definição e analisa a passagem da Épica para a Dramática, do contar ao representar, em termos históricos e estilísticos, argumentando que a grande novidade no gênero não é a utilização da palavra – meio principal de estruturação da Épica e da Lírica – mas a centralidade do corpo.

> O que aconteceu quando passamos desta ação de contar ao que chamamos de teatro? Veja bem, ao invés de escutar um contador dizer: 'Aquiles disse isso a Agamenon', víamos um ser humano que representava Aquiles e que falava como se ele fosse Aquiles. [...] A primeira novidade não é a palavra, mas uma aparição física que se dirige aos olhos dos homens. Porque um homem pode existir sem falar, mas não pode falar sem existir. É, portanto, o corpo que aparece primeiro. É ele a essência, é ele a novidade e é por isso que vamos ao teatro.[37] (DECROUX, 1993, p. 99, grifo nosso)

Embora se trate de certo desvio teórico, já que a teoria dos gêneros aplicada à literatura garante à Dramática a centralidade na palavra – a obra dramática sendo definida essencialmente como "texto constituído principalmente de diálogos" (ROSENFELD, 2008, p. 17) – esta apropriação permite que se compreenda o esforço de Decroux no sentido de estabelecer as conexões com o que acredita ser o ponto central da construção da mímica como arte da cena. Decroux desloca a centralidade da palavra em favor da

---

37 "Qu'est-ce qui s'est produit quand on est passé de cette action de conter à ce qu'on appelle le théâtre? Eh bien, au lieu d'entendre un conteur dire: "Achille a dit cela à Agamemnon", on voyait un être humain qui représentait Achille et qui parlait comme si c'était lui Achille. [...] La première nouveauté ce n'est pas la parole, mais une apparition physique s'adressant aux yeux de l'homme. Parce qu'un homme peut exister sans parler mais il ne peut pas parler sans exister. C'est donc bien le corps qui apparaît en premier. C'est lui l'essence, c'est lui na nouveauté et c'est pour ça qu'on vient au théâtre".

corporeidade. De todo modo, o que se mostra como um desvio, também se caracteriza como um olhar inovador com relação à leitura das diferenças e aproximações entre os gêneros.

Isso significa que do ponto de vista formal, na criação cênica, a MCD é livre para se apropriar dos elementos e traços das diferentes formas dramáticas e realizar tragédias, comédias, dramas sérios, líricos ou épicos etc., por meio da experimentação de diferentes escolas (simbolista, expressionista, futurista etc.), sem abrir mão dos seus princípios estéticos e poéticos.

O segundo aspecto que marca a relação da mímica corporal com o drama reside em sua construção técnica. Amparada pela transposição de princípios dramáticos para o corpo, o vínculo da técnica com o drama pode ser articulado à tríade básica do modelo clássico dos elementos do drama (imitação-ação-tensão). O drama, nesse caso, se define como "o conflito [tensão] entre atitudes [ações] representadas [imitadas] por pessoas" (LEHMAN, 2007, p. 55) o que implica que, na forma dramática, "o elemento propulsor da narrativa é o conflito, ou seja, o enfrentamento direto dos agentes da ação". (VASCONCELOS, 1987, p. 71)

Todavia, se o corpo é visto como a chave de inovação e prioridade na passagem da Épica para a Dramática, ele é também o próprio meio e lugar de realização do drama e das relações de imitação, tensão e ação, reconfigurados em esquemas de conexão entre as partes do corpo e no espaço cênico. "Eu vou fazer um gracejo e dizer que o primeiro drama que ataca o homem e mesmo o animal é o problema do peso".[38] (DECROUX, 2003, p. 130) Assim, o conflito dramático primordial é aquele que se manifesta por meio da luta contra a gravidade terrestre para colocar-se e manter-se de pé. Decroux exemplifica seu argumento tanto a partir de uma perspectiva evolucionista (dos primatas nas árvores à conquista da bipedia), quanto da observação do desenvolvimento infantil (da posição deitada ao engatinhar, do engatinhar ao colocar-se de pé e, daí, ao andar).

Nos dois exemplos, Decroux enfatiza o valor da luta contra a gravidade para que uma pessoa possa manter-se de pé, acrescentando que, mesmo

38 "Je vais m'amuser, et dire que le premier drame qui assailli l'homme, et même l'animal, c'est le problème du poids".

para homens e mulheres adultos nas sociedades contemporâneas, a luta permanece. Os ajustes nas cadeias musculares posturais que acontecem constante, inconsciente e – na ausência de quadros dolorosos – imperceptivelmente são testemunhas. "Para se deslocar", ele afirma, "o homem encontra uma dificuldade inicial. [...] Com esta dificuldade verdadeiramente dramática, parece que já somos condenados".[39] (DECROUX, 2003, p. 131)

A transposição desse conflito para o corpo se dá por meio de fundamentos técnicos específicos nos quais, ao contrário de outras artes corporais, o mímico não escamoteia as dificuldades contra a gravidade terrestre, mas se empenha na demonstração desse esforço. A luta para se manter de pé é exibida e utilizada para ações alusivas, por exemplo, ao trabalho, ao esporte, às paixões – com um alto grau de esforço – ou a cortesias sociais – com o que ele denominará de esforço escondido.

Além da luta demonstrada contra a gravidade, o princípio do conflito encontra-se presente nas relações entre as partes do próprio corpo: diferentes cadeias musculares são utilizadas em sentidos contrários para aumentar o nível de dramaticidade da ação. Assim, por exemplo, no estudo de um deslocamento, em uma caminhada para frente, o mímico cria um antagonismo artificial com a cintura em convexidade que *deseja* ir para trás. Ou, ainda, nos estudos de contradição, segmentos articulares são colocados em direções opostas – a cabeça inclina-se para a direita enquanto o pescoço inclina-se para a esquerda.

A luta, em suas diversas concepções, é o aspecto que marca o entendimento de Decroux sobre as noções de drama e conflito, muitas vezes utilizadas quase como sinônimos em seus textos. Assim, tanto o aspecto da luta física contra um elemento material presente nos trabalhos braçais, quanto a luta interior, das decisões e contradições mentais, são considerados como base do conflito que constrói o drama do corpo. De acordo com as diferentes possibilidades do "retrato do invisível", essa luta ganha um plano cada vez mais abstrato fisicamente expressado.

---

39 Pour se déplacer, l'homme rencontre une difficulté au départ. [...] Avec cette difficulté vraiment dramatique, nous semblons déjà condamnés"..

Em certo sentido, nas diferentes categorias de movimento corporal da MCD, observa-se uma gradação da intensidade e natureza dessa luta, nos níveis material, mental e espiritual.

Étienne Decroux estabelece quatro categorias de movimento em seu estilo, de acordo com o universo temático abordado: *L'Homme de Sport* (Homem de Esporte), *L'Homme de Salon* (Homem de Salão ou de Sociedade), *L'Homme de Songe* (Homem de Sonho) e *Statuaire Mobile* (Estatuária Móvel).[40] A categoria *Homem de Esporte* aborda temas ligados ao esforço visível – o trabalho, a luta, o esporte etc. A categoria *Homem de Salão* estuda as ações de natureza social – cumprimentos, adeuses, ações de cortesia. Em *Homem de Sonho* investigam-se os estados do homem quando devaneia e, por isso, tem um papel fundamental nessa pesquisa. A *Estatuária Móvel* é a categoria que propõe a fisicalização do trajeto mental do pensamento.

> O *Homem de Esporte* é o vestígio deste esforço, que não conta com a força extra-animal. É o retrato do homem que salta, que lança, que ergue, que corre, que tem habilidades. O homem que está na origem do *Homem de Esporte* fazia tudo isto, mas não em série. Ou seja, ele saltava ao correr, lançava ao saltar, tudo se misturava. Enquanto no esporte moderno, o homem faz as mesmas ações em série. Ele corre sem erguer. Tudo é especializado.[41] (DECROUX, 1978a)

Nessa categoria de movimento, encontram-se estudos da luta e de produção. A categoria *de esporte* representa o indivíduo que salta, que ergue objetos, que demonstra força e esforço atuais na realização de uma tarefa. Nessa categoria encontram-se os fundamentos que regem as ações

40 Decroux se utiliza da expressão "homem de" no sentido, atualmente refutado, de referência genérica à humanidade. Na minha prática com a mímica corporal, explicito a nomenclatura para conhecimento e opto por enfatizar as noções de estado impressas nas categorias de esporte, de salão e de sonho.

41 "L'homme de sport, c'est le vestige de cet effort qui ne compte pas sur la force extra animale. C'est le portrait de l'homme qui saute, qui lance, qui soulève, qui court, qui a des habilités. L'homme qui est à l'origine de *L'homme de sport* faisait tout cela, mais pas en série. C'est-à-dire qu'il sautait en courant, lançait en sautant, tout se mélangeait. Alors que le sport moderne fait les mêmes actions en série. L'homme court sans soulever. C'est spécialisé".

que dependem de esforço físico. Nelas Decroux inclui, além das atividades esportivas propriamente ditas, ações do trabalho braçal e também, curiosamente, aquelas decorrentes das paixões. Toda paixão, seja de natureza política, amorosa ou de outra ordem, segundo Decroux, desencadeia ações que dependem de esforços em sua realização.

A luta contra a gravidade e as contradições corporais se abrem para uma perspectiva de transposição de lutas interiores, do sujeito dividido, dos desejos e contradições mentais.

> É sabido que temos desejos tão potentes quanto contraditórios e ele, o mímico, não pode falar para contar essas contradições interiores. Ele é obrigado a mostrá-las. Ora, o homem guarda em si um drama, bem antes de estar em conflito com outro homem: ele gostaria que uma coisa tivesse todas as vantagens, queria ir à direita indo à esquerda. Esse drama, o corpo, sozinho, conta. O homem não está de acordo consigo mesmo. [...] O mímico, se estiver sozinho, é no interior de sua cabeça que há duas forças contrárias. 'Eu detesto uma mulher por razões morais, mas a desejo sexualmente' é um pouco o drama de Alceste em *O misantropo* e quando é dito a ele: 'Mas, Celimène tem todos os defeitos que você denuncia', ele responde: "eu sei, minha razão me diz isso todos os dias". Mas não é a razão que rege o amor. [...] Eis o homem, ele não é um, são dois. Sozinho em uma ilha deserta, ele já é dramático. [...] Se estivéssemos sozinhos, não haveria drama. É preciso haver dois. Mas, por outro lado, para ser dois, não é necessário que haja mais do que um homem.[42] (DECROUX, 2003, p. 103-104)

42 "C'est une chose connu que nous avons des désirs aussi puissants que contradictoires et le mime, lui, ne peut pas parler pour racconter ces contradictions intérieures. Il est obligé de les jouer. Or, l'homme porte en lui un drame bien avant d'être en conflit avec un autre homme: il voudrait qu'une chose ait tous les avantages, aller à droite en allant á gauche. Ce drame, le corps, à lui seul, raconte. L'homme n'est pas en accord avec lui-même. [...]. Le mime, s'il est tout seul, c'est à l'intérieur de son crâne qu'il y a deux forces contraires. 'Je déteste une femme, pour des raisons morales, mais je la désire sexuellement', c'est un peu le drame d'Alceste dans *Le Misanthrope* et quand on lui dit: 'Mais enfin, Celimène a tous les défauts que vous dénoncez', il répond: 'Je le sais, ma raison me le dit chaque jour'. Mais la raison n'est pas ce qui règle l'amour. [...] Voilà l'homme, il n'est pas un, il est deux. Seul sur une île déserte, il est déjà dramatique. [...] Si on était tout seul il n'y aurait pas de drame, il faut être deux. Mais,par contre, pour être deux, il n'est pas nécessaire qu'il y ait plus d'un homme".

O ser humano é, em sua luta, o ápice da pirâmide decrouxiana, em torno da qual se estrutura e se realiza o drama na MCD. Longe de serem postos apenas no conteúdo de um enredo formal, o conflito e o drama se estabelecem no corpo por meio de sua própria narrativa gestual e atitude corporal, encarnando a definição de Fuchs (apud LEHMAN, 2007, p. 76), segundo a qual "o drama é o movimento rítmico do corpo no espaço".

O terceiro e último aspecto que delimita o valor do termo dramático na mímica corporal é a atribuição de uma característica específica, dada por Étienne Decroux à noção de drama: uma ação é dramática quando comporta em si o ato de refletir. Do mesmo modo que, para Szondi (2001, p. 30) "as palavras pronunciadas no drama são todas elas decisões; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela", para Decroux o drama reside também nas hesitações e dúvidas que geram a tomada de decisões. Essas hesitações e dúvidas manifestam-se por meio de ações corporais, após um tempo de reflexão. Há drama porque há dúvidas, hesitações, indecisões e o caminho a ser percorrido, as ações a serem realizadas, são fruto de uma parada para reflexão, que pode trazer novas dúvidas e hesitações, ampliando ou finalizando o percurso dramático. O ato de refletir, também uma luta, confere à mímica seu caráter dramático e, para Decroux, a distingue de outras artes do corpo, por exemplo, a dança.

Aqui é preciso abrir parêntesis para assinalar que, em diversos textos, Decroux aponta as distinções entre a mímica e a dança em suas várias formas – a dança natural e a dança de palco, por exemplo. Para que se compreenda a natureza do que ele chama de um "debate imprevisto" (mímica *versus* dança), é preciso atentar para o fato de que o autor se refere a um entendimento da dança na perspectiva do seu tempo histórico, no qual as linguagens artísticas eram facilmente categorizadas com claras diferenças entre, por exemplo, o teatro e a dança e as artes visuais. Assim, o balé clássico ou a dança moderna de Loïs Füller, Isadora Duncan ou Martha Graham podiam ser contrapostos à mímica ou a outras linguagens artísticas.

Na contemporaneidade, a discussão sobre essas fronteiras ganhou dimensões ampliadas, com o apagamento ou hibridização entre as linguagens artísticas. Contudo, neste trabalho, as referências à dança, quando

mencionadas a partir de citações ou comentários de Étienne Decroux, devem ser lidas *a priori* tendo em mente aquele contexto e não um entendimento contemporâneo das artes. A discussão entre mímica e dança tem, de algum modo, um caráter anacrônico e pode parecer ofensivo aos artistas contemporâneos, caso seja desconsiderada a advertência de que se trata de um olhar histórico, um pensamento e discurso elaborados por volta da primeira metade do século XX. Esse aspecto conceitual, vinculado a um período específico, é também um dos argumentos utilizados para restringir a MCD à sua historicidade.

Prática corrente na arte contemporânea, o chamado apagamento de fronteiras entre as linguagens artísticas começou a ser apontado apenas timidamente pelas vanguardas modernistas a partir do final do século XIX, ganhando força em torno da década de 1960, especialmente com o surgimento da *performance art*. No momento da criação da MCD, no entanto, havia uma linha divisória muito clara dos territórios de atuação de cada linguagem artística.

Assim, mesmo que no início do século XX tenha sido difundido, na Europa, o conhecimento dos diversos estilos de representação orientais clássicos – dos quais o Kathakali indiano e o Nô japonês são exemplares – em que os limites entre as linguagens não são claramente distinguidos, nas práticas cênicas ocidentais daquele momento, isso não era observado. Até então, os gêneros e estilos que permitiam que o ator tivesse uma movimentação corporal menos vinculada ao texto dramático eram circunscritos a formas historicamente pertencentes ao teatro, como a pantomima ou a *commedia dell'arte*.

Ou seja, exceto nessas formas teatrais, a investigação da corporeidade do ator de então o desligaria do teatro e o transportaria quase imediatamente para o mundo da dança ou do circo, perspectiva que incomodava profundamente o criador da MCD, que ironicamente observava que "a dança, bastando que haja movimento, se apresenta como filha única da

beleza".[43] (DECROUX, 1994, p. 66) O domínio do movimento pertencia, portanto, quase exclusivamente à dança e a poucas formas teatrais.

Embora o desligamento do teatro, especialmente do teatro de texto, fosse uma bandeira defendida por Decroux, a associação com a dança lhe parecia radicalmente inadequada, em virtude do que ele entendia como ausência do sopro dramático na dança. Para Decroux, a dança não era dramática, porque, "quando dançamos [o exemplo aqui se refere à valsa], é necessário fazê-lo de propósito e, no entanto, sentimos que a dança nos leva".[44] Ou ainda "não podemos pensar de modo racional dançando. [...] Suponhamos que você tenha um problema de aritmética para resolver, você vai tentar resolvê-lo valsando?".[45] Finalmente e de modo mais polêmico e possivelmente insultante para os artistas contemporâneos, Decroux afirma que o "dançarino está de acordo consigo mesmo e com o mundo [dançamos porque temos vontade e porque o estado de espírito positivo permite]. Quando somos dramáticos, estamos em desacordo conosco e com o mundo".[46] (DECROUX, 2003, p. 108)

O caráter eminentemente dramático da mímica corporal seria, para ele, a condição que a separaria da dança. "Nós tínhamos a dança que se servia do corpo, mas que não era dramática; mas o corpo a serviço do drama, nós não o tínhamos [antes da mímica corporal]"[47] (DECROUX, 2003, p. 120) ou ainda "Nós tínhamos o sopro dramático em todas as artes, exceto nas artes do corpo. Porque a dança não tem o sopro dramático".[48] (DECROUX, 2003,

---

43 "[...] la danse qui dès que l'on bouge se présente en fille unique de la beauté".

44 "Quand on danse, il faut bien le faire exprès et pourtant on sent que la danse nous entraîne".

45 "On ne peut pas penser de façon rationnelle em dansant [...] Supposez que vous ayez à résoudre un problème d'arythmétique, allez-vous essayer de le résoudre en valsant?"

46 "Le danseur est en accord avec lui-même et avec le monde. Lorsqu'on est dramatique, on est en désaccord avec soi et avec le monde".

47 "On avait la danse qui se servait du corps mais qui n'était pas dramatique, mais le corps au service du drame, on ne l'avait pas".

48 "[...] on avait le souffle dramatique dans tous les arts, excepté avec le corps. Parce que la danse n'a pas le souffle dramatique".

p. 93) Na prática, nessa perspectiva histórica, a liberdade de movimentação do dançarino é contraposta aos limites impostos ao mímico pelos princípios do drama.

Ao longo do desenvolvimento da mímica corporal, Decroux enfrentou o referido "debate imprevisto", que até hoje alimenta acaloradas e inúteis discussões. Questionado sobre o caráter "dançado" de sua mímica corporal, ele argumentou longamente sobre as distinções que existiam entre essas duas formas de arte. Apesar disso, alguns autores apontam o trabalho de Decroux como um dos precursores da dança moderna na França. Robinson (1997, p. 300) afirma que "na falta de nomear Étienne Decroux como um dos pais fundadores da dança moderna francesa, poderíamos torná-lo, pelo menos, um tio honorário".[49]

Essa associação da MCD com a dança, especialmente com a dança moderna – o que de algum modo foi mencionado por Craig (1945 apud PEZIN, 2003) ao aproximar Decroux e Isadora Duncan –, deve-se talvez ao fato de que também a tradição da mímica tinha se afastado da exploração do movimento corporal como fonte de expressão artística, concentrando-se na imitação de gestos representativos ou substitutivos de palavras ou emoções.

Em alguma medida, ao apropriar-se do domínio do movimento pela via simbolista, Decroux se afasta da tradição do teatro, mas também da tradição da mímica, sem aceitar o vínculo com a dança. A MCD deseja se inscrever como uma linguagem à parte. No entanto, assim como acontece entre a mímica e os movimentos teatrais de vanguarda, a MCD termina por estabelecer pontos tangenciais com a dança moderna, mesmo mantendo parâmetros específicos em sua estruturação.

> O trabalho (pesquisa, criação, ensino) de Étienne Decroux seguiu uma trajetória análoga àquela dos pioneiros da dança moderna: um retorno às fontes, a busca de uma 'virgindade' diante dos *a priori* estéticos, a escuta e a pesquisa do corpo

---

49 "If Étienne Decroux cannot be described as one of the founding fathers of modern French dance, he can at least be made an honorary 'uncle'.

> expressivo em sua nudez (interior, ou mesmo efetiva!).[50] (ROBINSON, 1997, p. 303)

Por outro lado, as pesquisas da dança moderna também caminharam em direção à inclusão de elementos mais dramáticos – como nas coreografias de Loïe Füller – ou pela exploração da subjetividade – como no trabalho de Isadora Duncan – o que, ocasionalmente, favoreceu a diminuição da distância entre essas linguagens.

> O uso do centro do corpo como propiciador do movimento, os pés descalços, o uso do chão não apenas como suporte, mas onde os dançarinos podiam sentar ou deitar, o uso diferenciado da música de maneira não-literal e principalmente a utilização de uma dramaticidade mais original do movimento, da temática e dos personagens, em oposição ao lirismo considerado superficial do balé clássico, foram alguns dos traços que definiram a filosofia criativa e a linguagem da dança moderna. (SILVA, 2005, p. 97)

A mímica decrouxiana e a dança moderna rejeitavam simultaneamente alguns dos elementos mais característicos do teatro e da dança da época, em busca de princípios essenciais, fundadores de uma nova concepção de fazer artístico. Para Decroux, mesmo assim, a maior diferença entre as duas linguagens residia ainda na ausência, no caso da dança, daquilo que ele considerava dramático.

> Em tudo o que faz um mímico, e isso também é o que o distingue da dança, ele pensa. Não é possível resolver um problema diante do qual nos encontramos, dançando; quando temos uma dificuldade para resolver, temos vontade de nos sentar e de refletir. É por isso que, quando falamos enquanto andamos, para dizer alguma coisa importante, nós paramos. Este pensamento é a posição

50 "Étienne Decroux's work (research, creation and teaching) followed a similar path to that of the pioneers of modern dance: a return to sources, the quest for 'virginity' in the face of a priori aesthetics, listening to and seeking out the expressive body in all its nakedness (inner, if not actual!)".

> diante de um problema. Portanto, o mímico pensa e o que ele pensa, ele faz.[51] (DECROUX, 2003, p. 104-105)

Para Decroux, ausente daquela concepção tradicional de dança, o ato de refletir se articula, portanto, com a noção de conflito e de drama, de forma que o tempo de reflexão se faz necessário para que o mímico decida quais as ações que realizará. A reflexão sobre o agir, ponto chave no entendimento do drama decrouxiano, reporta-se às lutas internas e às contradições do mundo material e vincula-se diretamente com a principal finalidade artística da mímica corporal, a de mostrar o potencial, a realidade escondida ou, em outras palavras, de "tornar visível o invisível".[52] (DECROUX, 2003, p. 200)

A dança moderna, por sua vez, de modo diferente, também se preocupa grandemente com a expressão da subjetividade – desde o lirismo de Isadora –, culminando com as relações entre a força do movimento e da emoção propostas por Martha Graham, já em 1936. Ao combinar movimento, dramaticidade e abordagem de temas sérios, Graham (apud BOURCIER, 2006, p. 281), afirma que "o movimento não é produto de invenção, mas da descoberta e, singularmente, das possibilidades de exprimir a emoção".

Por meio do discurso decrouxiano, percebe-se que outro ponto de diferenciação entre a mímica corporal e a dança moderna reside na abordagem técnica, nos modos de compreensão dos princípios do movimento e sua aplicação formal em experiências artísticas. É pelo viés técnico que Decroux atribui à mímica corporal um caráter autônomo, distinto, em sua época, quanto possível, de outras linguagens artísticas.

A perspectiva adotada por Étienne Decroux para a dança tem, como ressaltado anteriormente, um caráter histórico, circunscrita a um entendimento que não encontra mais eco na atualidade, justamente porque as

---

51 "Dans tout ce que fait un mime, et c'est aussi ce qui le distingue de la danse, il pense. Il n'est pas possible de résoudre un problème devant lequel on se trouve en dansant, si on a une difficulté à résoudre on a envie de s'asseoir et de réfléchir. C'est ainsi que lorsqu'on parle en marchant, pour dire quelque chose d'important, on s'arrête. Cette pensée c'est la position devant un problème. Donc, le mime pense et ce qu'il pense, il le fait."

52 "rendre visible l'invisible"

linguagens artísticas se transformaram, se hibridizaram, fundiram-se em diferentes formas. As noções de performatividade e teatralidade como princípios das artes cênicas na contemporaneidade apontam talvez para uma distinção entre as diferentes formas artísticas a partir dos procedimentos técnicos que utilizam, mais do que dos resultados poéticos ou dos modos de configuração das formas artísticas.

A TÉCNICA: VERSOS DE UMA POÉTICA DA AÇÃO

A restrita literatura disponível acerca da constituição da técnica justifica a descrição dos elementos e fundamentos que compõem a MCD. Ao compreenderem-se os limites, possibilidades e configurações do estilo decrouxiano, é possível delinear possibilidades pessoais e de rupturas em criações artísticas que, mesmo amparadas pela técnica, não são constituídas pelo estilo original.

Essa descrição tem caráter sintético e pretende apresentar os fundamentos técnicos, como um guia de estudos panorâmico e complementar para compreensão dos aspectos fundamentais do estudo da MCD, considerando-se, sempre, a necessidade da prática para aprendizagem da técnica.

Em um artigo para o jornal *Le Quotidien de Paris*, a jornalista Sophie Bobtcheff (1988, p. 18) se refere a Étienne Decroux como um "gramático da estética do músculo". Esta referência espelha uma noção que

aparece em textos de vários autores – inclusive no site oficial de Maximilien Decroux (1930-2012), filho de Étienne Decroux e um dos seus primeiros alunos –, que identifica a técnica como uma espécie de gramática, um conjunto de regras que determinariam o certo ou errado na realização de uma cena mímica.

O título de “pai da gramática da mímica corporal” é utilizado algumas vezes como uma adjetivação contrária às suas ideias, qualificação que parece colocar a técnica de um lado e a criação artística de outro ou, ainda, que traduz uma falsa impressão de engessamento da criação artística pelo excessivo rigor técnico.

No entanto, sua obra escrita, de teor filosófico, embora apresente algumas perspectivas formais na construção do estilo, sempre como exemplificação das reflexões sobre temas precisos, não se constitui em um manual do qual poderiam ser retiradas tais regras. Em seus textos raramente é descrito o modo de execução de um exercício e não se pode dizer que a técnica – como um conjunto de procedimentos específicos –, possa ser aprendida a partir deles.

Considerando-se a mímica como uma linguagem, “um sistema de signos socializado” (VANOYE, 2003, p. 21) e a gramática não como o manual prescritivo, mas como um conjunto sistemático dos elementos, processos e fenômenos dessa linguagem, pode-se pensar em uma “gramática mímica”. Tomando-se esse ponto de vista, poderiam ser identificados elementos e princípios que, por analogia, cumpririam as funções de sintaxe, morfologia, semântica, fonética e pragmática. É possível, porém, que as três últimas tivessem de ser consideravelmente adaptadas para se encaixar em um programa dessa natureza.

Como linguagem, a mímica corporal cumpriria um papel que, espelhando o pensamento de Vanoye, se caracterizaria como um conjunto de elementos sem significado particular, mas cuja associação intrínseca permite uma variada e infinita produção de sentido. Desta forma, sentidos diferentes podem estar presentes nas relações e na combinação entre os vários elementos e não em cada elemento individualmente.

Não há, aqui, porém, o propósito de enquadrar a MCD em um arcabouço teórico aproximativo, que seria equivalente a vesti-la com uma roupa apertada. Busca-se, ao contrário, ampliar o entendimento do que pode ser considerado um sistema artístico de criação e realização teatral baseado na corporeidade. Por esta razão, embora eventualmente a mímica decrouxiana seja referida como uma linguagem artística, a técnica não será tratada como uma gramática.

Nos textos do próprio Decroux, amante da literatura, encontra-se uma visão muito menos gramatical e muito mais poética do que aquela atribuída por seus críticos. Com um olhar preciso sobre o ensino, aprendizagem e aplicação dos fundamentos técnicos, Decroux passeia filosófica e pragmaticamente através da estruturação da mímica e conclui que: "as figuras muito bonitas que estudamos e que chamamos de técnica, na verdade, são como versos que construímos, não são poemas".[53] (DECROUX, 2003, p. 121)

A analogia com os versos e o poema, contrapostos à sintaxe e à semântica, parece mais coerente com a prática da MCD, que se apoia na produção de imagens como meio e finalidade da criação artística. A prática não se constitui, ao contrário do que entendem aqueles autores, em uma fragmentação analítica dos procedimentos em si. A aridez do estudo gramatical cede lugar a um dos aspectos inerentes da própria mímica: os fundamentos técnicos colocam o ator em estados que despertam o seu "cinema mental", que alimentam o corpo e se realimentam, de modo que sejam construídas as imagens físicas desejadas.

Por analogia, os fundamentos funcionam como um verso que pode abrir, no imaginário, espaço para o sonho, o devaneio ou para a realidade mais quotidiana. No caso da MCD, a imagem encontra espaço particularmente no corpo físico. "A versificação é como uma vogal da alma"[54] (DECROUX, 2003, p. 121) e os fundamentos técnicos, os versos dessa poética da ação, se voltam para a representação do que o próprio Decroux chama de "coisas espirituais".

53 "[...] les très belles figures que nous étudions et que nous appelons technique, en vérité, ce sont comme des vers que nous construisons, ce ne sont pas des poèmes."

54 "La versification est comme une voyelle de l'âme."

No aspecto prático, Decroux elabora uma "ginástica específica", amparada na aplicação de uma "escrupulosa geometria", que se caracteriza como um conjunto de exercícios e práticas que têm o propósito de dar ao ator um conhecimento do corpo em situação cênica, conferindo-lhe autonomia artística na criação e realização de suas próprias cenas. Assim como um músico pratica exercícios próprios com seu instrumento musical e, por meio deles, produz música, o mímico, mediante sua ginástica específica, cria ações. Nos exercícios, encontram-se elementos da espetacularidade da própria mímica. A técnica se dirige para a realização dos ideais de artificialização do trabalho do ator, em prol da exploração de uma teatralidade baseada na centralidade do corpo, na lógica que Barba (1994, p. 45) chama de "incoerência coerente".

> É interessante constatar como alguns atores se distanciam das técnicas do comportamento cotidiano ainda quando devem realizar simples ações (estar de pé, sentar-se, caminhar, olhar, falar, tocar, pegar). Ainda mais interessante é o fato de que a incoerência, essa inicial não adesão à economia da práxis cotidiana, se desenvolve depois em uma nova e sistemática coerência.

O principal objetivo da técnica na MCD é permitir que os atores adquiram as ditas "virtudes da marionete ideal" de Craig (1993, p. 21): não sujeição aos rompantes de personalidade nem da emoção, reconhecimento da arte como artifício e entendimento da cena como um "dar a ver" ritual. Assim, postura, prontidão, força muscular, precisão gestual, enfim, qualidades corporais necessárias a esse tipo de investigação expressiva podem ser adquiridas praticando-se exercícios que formam uma corrente associativa entre o corporal e o cênico. Quebrada a corrente, a técnica se esvazia.

Embora diversas pesquisas realizem um percurso com contribuições de reconhecido valor para o desenvolvimento da arte do ator, utilizando-se da dança, das artes marciais ou de atividades esportivas, a MCD afirma outro caminho igualmente perseguido: o da utilização de procedimentos singulares e específicos. Para muitos artistas, o trabalho orienta-se para a investigação dos limites e possibilidades dentro e através

da própria linguagem. No caso da MCD, essa escolha se dá com o intuito de banir as "artes estrangeiras", devolver aos atores e atrizes uma centralidade supostamente confiscada dos palcos e conferir-lhes novo papel, mais autônomo e liberto das exigências do texto, de acessórios e, em alguns casos, também da direção.

Um dos lemas decrouxianos na realização dessa tarefa é o provérbio francês "*aide-toi, le ciel t'aidera*" (ajuda-te e o céu te ajudará). Síntese da ação do herói dramático diante de seu destino, o provérbio se aplica também como imagem da relação (pró)ativa do ator com a técnica e a criação.

Liberto das exigências "estrangeiras", o ator com seus recursos corporais e vocais encontra espaço para sua livre expressão e criação na perspectiva da chamada reteatralização do teatro. Nesse sentido, a técnica serve para que o artista possa fazer o que quiser e não apenas o que puder, como entende Decroux. Estabelece-se um diálogo entre possibilidades e potências: alguém que pode correr pode também andar, mas o contrário precisa ser desenvolvido. As demandas da primeira implicam maior consumo de energia, coordenação, força muscular e capacidade aeróbica, por exemplo, do que da última. Assim como, pelo conhecimento e controle técnico, um instrumentista pode tocar uma sonata de Bach sem mais ter de pensar qual das teclas pretas é o si bemol, o mímico pode reconhecer e acessar no próprio corpo a potência de sua expressividade de modo consciente.

Na MCD, encontram-se os seguintes fundamentos técnicos: equilíbrio instável ou precário (pirâmide invertida, base de contrapeso), articulação (em base fixa ou compensação, na mesma direção ou em contradição, em translação ou inclinação, isolada ou em triplo desenho), força e *comédie* muscular e dínamo-ritmo, os quais serão descritos a seguir. (MASCARENHAS, 1999)

De acordo com Étienne Decroux (2003, p. 122), "há três coisas nas quais o mímico deve ser perfeito: em sua respiração, em sua articulação e em seu ritmo".[55] Esses três aspectos são percebidos na mímica decrouxiana de modo específico, em um cruzamento do significado inicial de cada um deles com a transposição para a construção corporal proposta pela técnica.

55 "Il y a trois choses où le mime se doit d'être parfait : dans sa respiration, dans son articulation et dans son rythme."

Respiração, articulação e ritmo são princípios que se encontram em todas as linguagens artísticas, apropriados de modo específico no tratamento dos materiais utilizados para a produção das obras. Na mímica corporal, esses princípios se integram de modo dilatado com os fundamentos técnicos e são retrabalhados em cada nível ou porta de entrada do estudo.

Assim, do ponto de vista técnico, a respiração na MCD não se refere ao processo fisiológico, mas tem o valor de uma alternância entre tensão e relaxamento que se reflete tanto no trabalho muscular quanto na construção cênica. A partir deste contraste, criam-se relações equivalentes, por exemplo, ao contraponto cômico em uma tragédia, como a cena do porteiro em *Macbeth* (ato II, cena III), peça escrita por William Shakespeare (1997, p. 983) por volta de 1606. A entrada do porteiro se desenrola justamente entre a tensão do planejamento e assassinato de Duncan pelos protagonistas, resultado de um primeiro ato repleto de aparições e profecias misteriosas, e a descoberta do corpo do rei, que por sua vez deflagrará novos acontecimentos trágicos. Essa alternância permite que cena e público respirem e ganhem um novo fôlego para os eventos que se seguem. Similarmente, em uma cena mímica, esse fôlego é garantido pela variação entre momentos de grande tonicidade muscular e força e outros de suspensão, parada ou leveza.

Por sua vez, na tradição teatral, a articulação está associada à clareza da fala do ator, ao movimento do conjunto de estruturas anatômicas para a produção precisa dos diversos sons, de modo que o texto falado possa ser compreendido. Para Decroux, é necessário que a movimentação do mímico, por analogia, seja igualmente articulada, uma coisa depois da outra, para que se perceba onde é o início e o final de cada movimento, sobre quais partes do corpo recai o foco. O mímico tem, em seu repertório de fundamentos técnicos, "o análogo das sílabas e, por isso mesmo, o análogo das vogais e das consoantes".[56] (DECROUX, 2003, p. 123) O entendimento da articulação se torna, na mímica corporal, um princípio básico estruturado de forma bastante ampla e com grande complexidade.

56 "[car il a] l'analogue des sylabes et par là même l'analogue des voyelles et des consonnes."

O conceito de ritmo está associado a um movimento cadenciado e se caracteriza como a repetição organizada no tempo e/ou no espaço, de modo regular e periódico, de sequências de elementos sensoriais únicos ou múltiplos. A definição decrouxiana de ritmo está vinculada à noção de respiração, de forma que o interesse se volta não para a repetição sequenciada, mas para a quebra dos padrões rítmicos já estabelecidos. Para Decroux, interessa especialmente a alternância – a respiração – de contrastes. Como fundamento técnico, o ritmo é estudado na mímica corporal por meio dos *dínamo-ritmos*, conjunto de combinações específicas de intensidade e velocidade da ação.

Nesses três elementos – respiração, articulação e ritmo – encontram-se as linhas-mestras para o desenvolvimento dos fundamentos técnicos da MCD: contrapesos, articulação e dínamo-ritmo.

Primeiro verso:
Tudo pesa! – contrapeso como fundamento

De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), *peso* é uma grandeza física que se define como a "força exercida sobre um corpo pela atração gravitacional da Terra, cujo valor é dado pelo produto da massa do corpo pela magnitude da aceleração da gravidade".

Por conseguinte, um *contrapeso* é "um peso que serve para contrabalançar, compensar ou moderar uma força oposta ou outro peso". Largamente utilizado nos sistemas mecânicos de pequeno ou grande porte (os metrônomos e as gruas da construção civil, por exemplo), os contrapesos, ao atraírem os vetores da força gravitacional sobre si, permitem uma redução do peso do objeto possibilitando seu transporte e elevação com maior facilidade. Cria-se, então, uma relação de tensão e equilíbrio entre a força gravitacional, o objeto a ser deslocado e o próprio contrapeso.

Essa formulação da Física é assimilada pela MCD como um fundamento sobre o qual toda a técnica se estrutura. O início da investigação de Étienne

Decroux se deve, precisamente, ao estudo dos contrapesos em sua relação com o *drama* da humanidade.

Decroux debruçou-se sobre o esforço, como medida humana, na realização do trabalho das sociedades pré-industriais, nas quais a lógica do contrapeso era palavra de ordem. Além disso, ao pensar no conflito primordial como sendo a luta do ser humano contra a gravidade terrestre, Decroux se deparou com uma generalização evidente:

> Nem tudo é redondo, mas tudo pesa. Nem tudo é pontudo, mas tudo pesa. Nem tudo é quente, mas tudo pesa. Nem tudo é macio, mas tudo pesa. [...] a terra atrai os corpos e é porque a terra atrai os corpos que tudo pesa.[57] (DECROUX, 2003, p. 131)

Em um processo de transposição do sistema da Física para a criação artística, o princípio de contrapesos mímicos se configura como uma técnica de colocação do peso do corpo de acordo com os vetores de força necessários à realização de uma tarefa. Em situação de contrapeso, o ponto de equilíbrio do corpo encontra-se no limite imediatamente anterior à queda. Há, todavia, uma oposição, uma contradição que abre as seguintes possibilidades: a própria queda, o recuo, uma parada na ação ou a orientação do corpo para outro percurso.

Os contrapesos agem como lupas que ressaltam o esforço para realização de um movimento, colocando o peso do corpo engajado na ação e criando um risco – o equilíbrio instável – como na imagem decrouxiana da pirâmide invertida, equilibrada sobre seu vértice. Ainda sob certa inspiração newtoniana, o equilíbrio instável permite que o corpo mímico se aproxime da imagem proposta pela Lei da Inércia, segundo a qual um corpo em movimento tende a permanecer em movimento e um corpo parado, tende a permanecer parado. O corpo é obrigado a ajustar-se para manter o equilíbrio. Há uma necessidade de controle muscular, tanto para cair quanto

57 "Tout n'est pas rond, mais tout pèse. Tout n'est pas pointu, mais tout pèse. Tout n'est pas chaud, mais tout pèse. Tout n'est pas tendre, mais tout pèse.[...] la terre attire les corps et que c'est parce que la terre attire les corps que tout pèse. "

para não cair, de modo que se instaura uma tendência para o movimento, mesmo quando se almeja a imobilidade.

Os contrapesos têm uma extensa aplicabilidade na MCD e permitem que o mímico possa dar a impressão de que se apoia, puxa, empurra, corta etc., sem recorrer ao ilusionismo. Mais obviamente visíveis na base do corpo, os contrapesos articulam uma relação entre os pés, pernas e centro pélvico. Como fundamento técnico, eles atuam na construção de uma atitude corporal global e favorecem a elaboração dos movimentos, obedecendo a parâmetros dados pela própria ação a ser desenvolvida.

O domínio do contrapeso é essencial à construção de uma base de sustentação forte, capaz de realizar o esforço corporal necessário às ações executadas, ao tempo em que garante a desestabilização, cuja natureza corresponde à já mencionada transposição do drama para o corpo. De acordo com Étienne Decroux (2003), os contrapesos, com suas diversas variações de intensidade e amplitude, servem para representar:

– o trabalho manual, as ações dos trabalhadores braçais, de tudo o que pode ser considerado trabalho físico, no domínio da construção ou da destruição;
– o esforço aplicado contra o peso dos objetos ou do próprio corpo, por exemplo as ações desportivas de levantamento ou lançamento de peso; a ação de colocar-se de pé;
– a trajetória de deslocamento de um objeto não necessariamente muito pesado.

> Eis um homem que precisa erguer uma coisa que não tenha muito peso e ele não tenha necessidade de um grande contrapeso. Ele não precisa fazer um movimento amplo, mas ele o faz. Ele erguerá uma cesta de batatas como se erguesse um peso de vinte quilos. Compreendamos: não haverá contrações, mas haverá o deslocamento que teria acontecido se ele tivesse deslocado um objeto pesado.[58] (DECROUX, 2003, p. 132)

58 "Voilà un homme qui doit soulever une chose qui n'a pas beaucoup de poids et il n'a pas besoin d'un grand contrepoids. Il n'a pas besoin de faire un mouvement ample et pourtant il le fait. Il va soulever un panier de pommes de terre comme s'il

– os atos concretos de paixão, nos estados de emoção, cólera, veemência ou até mesmo gentileza:

> Quando um homem, por paixão, faz um ato concreto, ele age como se o objeto que ele precisa deslocar fosse pesado. Imaginemos um homem que deve pegar a caneta que está presa no bolso de seu paletó. Não é difícil com a força apenas da mão ou do pulso. No entanto, se ele estiver em um estado de paixão, ele se comportará em relação à sua caneta como se tratasse de arrancar algo pesado ou indiscutivelmente preso.[59] (DECROUX, 2003, p. 132)

– o percurso mental das ideias e do pensamento:

> Se examinarmos um orador, veremos que ele fala, certamente, e que faz gestos, claro. Mas se o observarmos mais atentamente: ele empurra ou ele puxa. Ele empurra contra algo e esse algo é uma idéia. Ele empurra esta idéia como se fosse um objeto material. Depois, ele puxa alguma coisa como se puxasse o seu ouvinte para atraí-lo para uma idéia.[60] (DECROUX, 2003, p. 132)

Esse último modo de aplicação do contrapeso o configura em uma categoria especial denominada de *contrapeso moral*. Nesse caso, há uma articulação direta com a perspectiva e objetivo fundamentais da mímica decrouxiana de representação do pensamento, do desejo de fazer um retrato do invisível.

---

soulevait un poids de vingt kilos. Entendons-nous: il n'y aura pas de contractions, mais il y aura le déplacement qu'il y aurait eu s'il avait déplacé une chose lourde."

59 "Quand um homme, par passion, fait un acte concret, il agit comme si l'objet qu'il a à déplacer était pesant. Imaginons un homme qui doit prendre le stylographe qui est attaché à la pochette de son veston. Ce n'est pas difficile avec la seule force de la main ou du poignet. Pourtant, s'il est dans un état de passion, il va se comporter à l'égard de son stylographe comme s'il s'agissait de décrocher quelque chose de lourd ou de nettement attaché."

60 "Si on examine un orateur, on voit qu'il parle bien sûr, et qu'il fait des gestes, bien entendu. Mais si on l'observe attentivement : il pousse ou il tire. Il pousse contre quelque chose et ce quelque chose, c'est une idée. Cette idée il a pousse comme si c'était un objet matériel. Après, il tire sur quelque chose comme s'il tirait sur son auditeur pour l'attirer à une idée."

É para este sentido que se orientam todos os fundamentos da técnica, os quais percorrem uma gradação que se estende do nível mais concreto ao mais abstrato. Essa gradação pode ser notada tanto nos modos de representação quanto na escolha dos objetos e ações a serem abordados.

A depender da orientação da ação, seja para frente, para trás, para baixo, para cima, diferentes tipos de contrapesos podem ser utilizados, a favor ou contra o vetor gravitacional, respeitando-se, de modo geral, o desenho da ação original proposta. Por exemplo, a ação de empurrar algo para baixo solicitará mais provavelmente um contrapeso a favor do vetor gravitacional, no qual o peso do corpo e a força muscular se orientam na direção do solo. Do mesmo modo, a ação de empurrar algo para cima demandará um contrapeso contra o vetor gravitacional, orientando a força corporal para o alto.

No estudo da mímica decrouxiana, encontramos cinco tipos básicos de contrapesos, sendo dois a favor do vetor gravitacional – *suppression de support* (supressão de suporte) e *tombée sur la tête* (queda de cabeça) – e dois contrários – *cardeuse* (cardadeira) e *sissone*. Encontram-se ainda os *pistons* (pistões), que tanto podem ser realizados em uma perspectiva quanto na outra. Em todos os casos, o resultado é a colocação do peso do corpo em uma situação de equilíbrio precário.

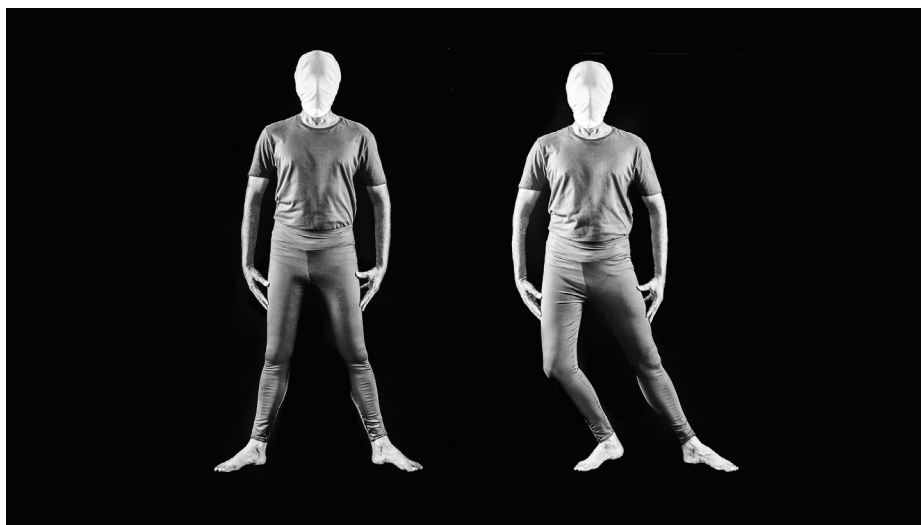
A supressão de suporte

Contrapeso básico no estudo da mímica decrouxiana, a supressão de suporte consiste na eliminação de um dos dois apoios do corpo e recolocação do peso em equilíbrio precário (Figuras 1 e 2). A atitude final de uma supressão de suporte é uma inversão do apoio necessário quando se quer empurrar algo de fato.

> Suponhamos que nós empurremos um carro. A perna dianteira está flexionada, a perna de trás está tensionada. Na realidade, nossa perna da frente poderia levantar o pé, pois ela não sustenta o peso do corpo; é a perna de trás que está tensionada, bem presa no chão, para empurrar o carro. Na mímica, o fenômeno inverso se produz. A perna da frente que está dobrada, não está livre, ela sus-

> tenta nosso corpo, e a perna de trás que está tensionada, não serve para nada, é o inverso. [...].[61] (DECROUX, 2003, p. 130)

A supressão de suporte é uma das pedras fundamentais do estudo do esforço e do *equilíbrio precário* ou *equilíbrio instável* na mímica. De pé, apoiado sobre as duas pernas com peso distribuído igualmente entre os dois pés, o mímico se prepara para uma supressão de suporte escolar em segunda posição.

Figuras 1 e 2 – Supressão de suporte escolar em segunda posição

Fonte: Sora Maia (2019).

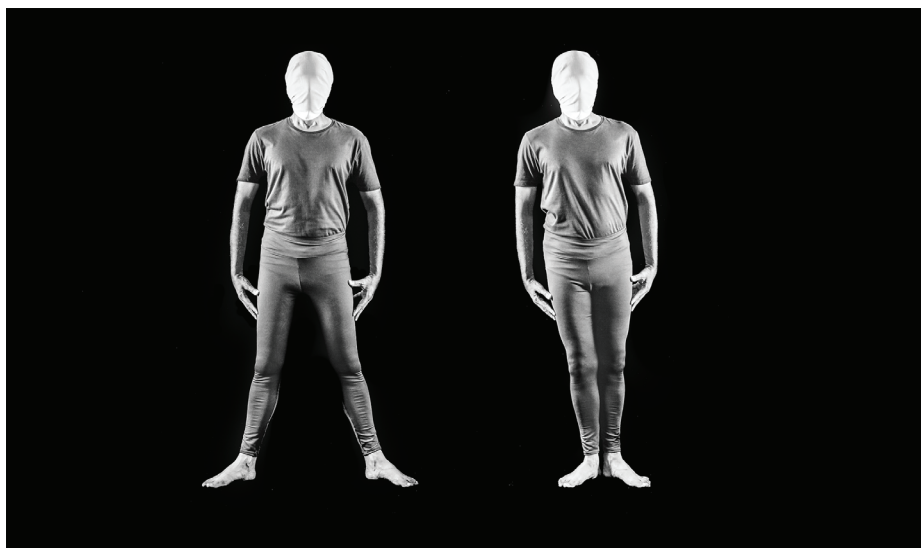
Partindo-se de uma segunda posição de base (Figura 1). A perna direita desloca-se pelo ar, em trajetória balística, até encontrar o ponto equivalente ao centro do corpo. Ao final do movimento, todo o peso encontra-se apoiado sobre ela, em base reduzida (calcanhar direito fora do chão). O pé esquerdo encontra-se no chão, enraizado.

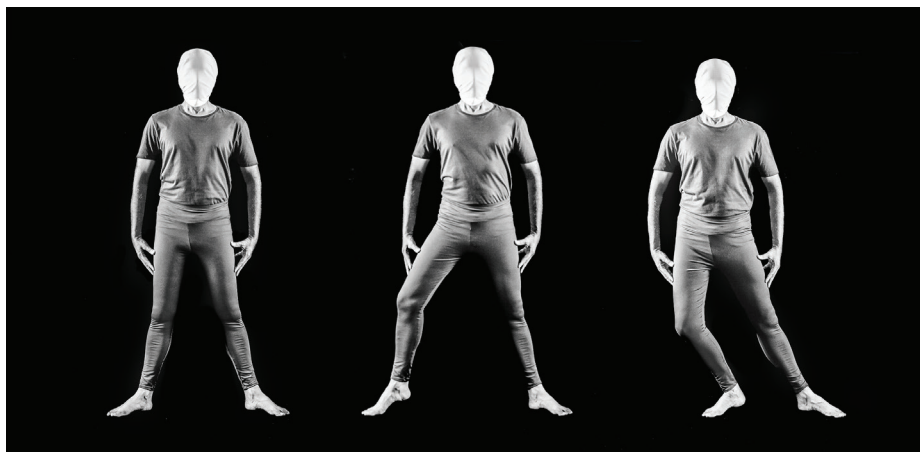
---

61 Supposez que nous poussions un wagon. Notre jambe de devant est fléchie, notre jambe arrière est tendue. Dans la réalité, notre jambe avant pourrait élever son pied, car elle ne supporte pas le poids du corps, c'est la jambe arrière qui se tend, bien accrochée au sol pour pousser le wagon. Dans le mime, le phénomène inverse se produit. Cette jambe avant qui est pliée n'est pas libre, elle soutient notre corps, et la jambe arrière qui es tendue ne sert à rien, c'est inversé.

O exercício se dá de modo rápido, para evitar a queda. Assim, para realizar uma supressão de suporte com a perna direita, o pé esquerdo permanece enraizado, enquanto o direito se desloca para o ponto central do espaço entre as duas pernas, descrevendo uma trajetória semielíptica. No momento em que isso acontece, o peso não pode ser compensado sobre a perna contrária. A perna esquerda mantém-se alongada durante todo o processo. Ao final do exercício, o peso está inteiramente colocado sobre a perna direita.

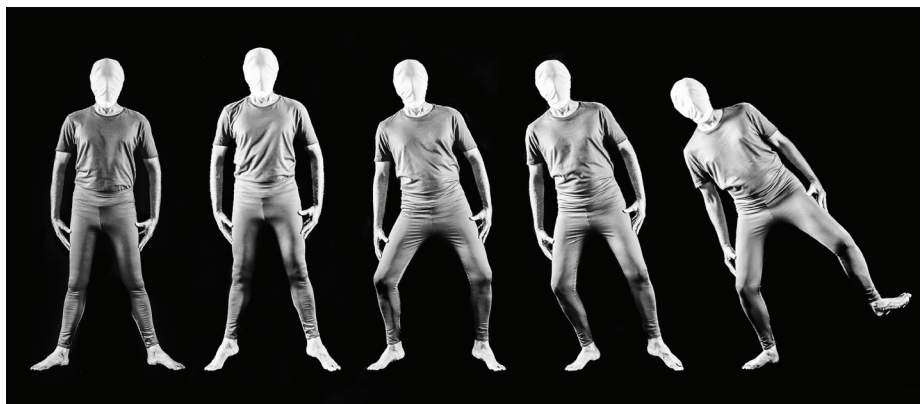
Os contrapesos podem ser executados com diversas variações. Assim, uma supressão de suporte pode ser realizada a partir de qualquer uma das posições de base (primeira, segunda ou quarta posições), sobre perna flexionada (Figuras 1 e 2) ou tensionada (Figuras 3 e 4), com a "viagem" do pé até o centro ou *sur place*, no mesmo lugar, seguida da transferência do peso (Figuras 5 a 7). A supressão também pode ser realizada com ou sem deslocamento no espaço.

Figuras 3 e 4 – Supressão de suporte sobre perna esticada

Fonte: Sora Maia (2019).

Figuras 5 a 7 – Supressão de suporte no mesmo lugar

Fonte: Sora Maia (2019).

A queda de cabeça (*tombée sur la tête*)

Também na direção do vetor da gravidade, a *tombée sur la tête* (queda de cabeça) é uma ampliação para toda a extensão corporal do movimento feito, por exemplo, ao martelar um prego sobre uma superfície horizontal. O corpo executa o movimento que estaria, grosso modo, restrito ao braço: tomada de impulso para cima e força para baixo (Figuras 8 a 12).

Figuras 8 a 12 – *Tombée sur la tête* (queda de cabeça)

Fonte: Sora Maia (2019).

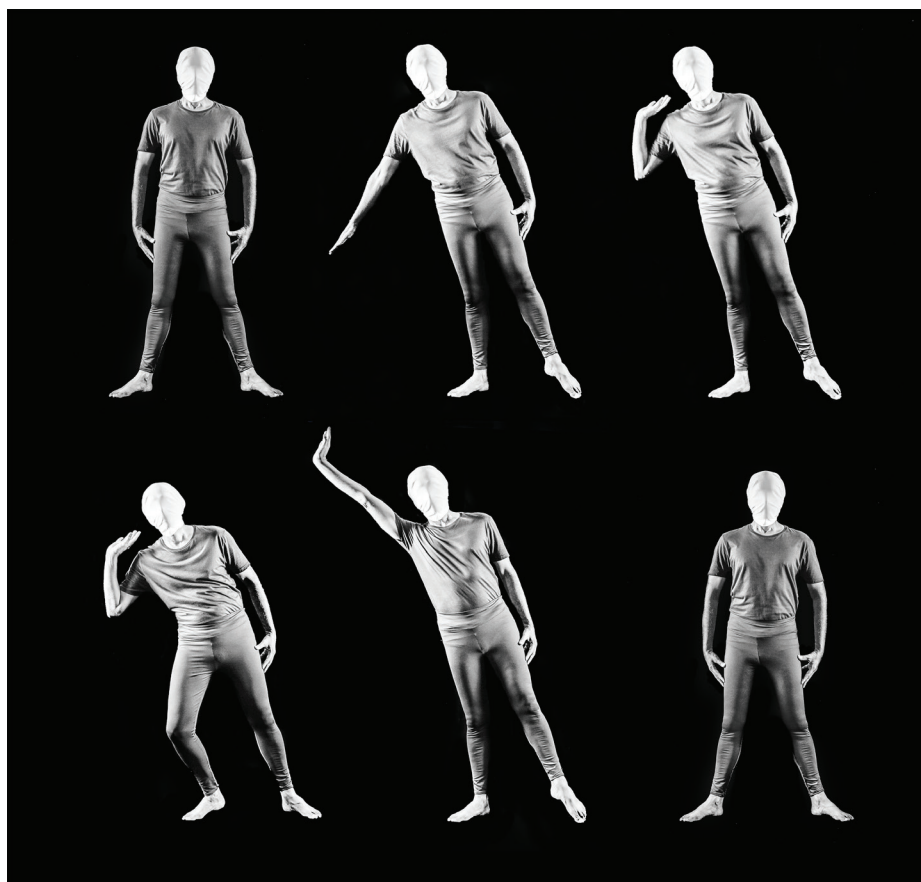
A sustentação em equilíbrio, no regime escolar, funciona como orientação para o salto. A tombé sur la tête é realizada em um salto que termina em equilíbrio precário – pé direito em meia-ponta - seguido de um aumento da inclinação do tronco na mesma direção.

Sissone e *cardeuse*

La sissone e *la cardeuse* compõem o grupo de contrapesos que se caracterizam como um esforço realizado para cima, em oposição ao vetor da gravidade terrestre. Emprestado do balé clássico, no qual descreve um salto com apoio dos dois pés e retorno ao solo sobre apenas um, o termo *sissone* na MCD inspira-se nesses movimentos para descrever uma trajetória de luta para cima.

A sissone decrouxiana é a imagem da alocação de esforço e equilíbrio utilizados na vida cotidiana, por exemplo, quando alguém deseja levantar-se de uma cadeira: faz-se uma pequena pressão com os pés no chão e com os quadris sobre o assento, sendo, às vezes, necessária uma inclinação do tronco para frente e utilização do apoio de mãos e braços para que se possa ficar de pé.

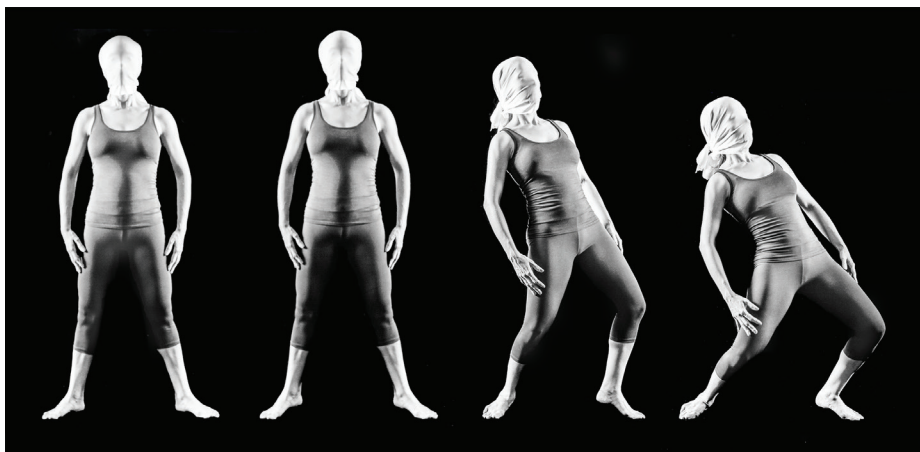
Esse contrapeso na mímica corporal se inspira no princípio básico do impulso necessário à *sissone* do balé clássico. O mímico flexiona os joelhos e arredonda a coluna vertebral, como se preparasse para um salto, que será interrompido e substituído pelo enraizamento no chão, seguido de esforço do tronco e pernas para reorientar o corpo para a verticalidade. A *sissone* mímica equivale ao movimento realizado pelo halterofilista para erguer o peso, colocado na altura do pescoço, acima de sua cabeça (Figuras 13 a 18).

Figuras 13 a 18 – *Sissone* mímica. Variação 1

Fonte: Sora Maia (2019).

As figuras escolares de sissone compreendem diversos exercícios. As imagens acima ilustram uma de suas variações. O esforço, caracterizado por uma rápida flexão do joelho, seguida de vibração muscular orientado para cima, tem início apenas na penúltima imagem. Todo o corpo participa da ação de empurrar para cima, até o máximo da extensão da coluna vertebral, joelhos e cotovelos. Ao final, o peso encontra-se engajado sobre a perna direita em inclinação lateral e retorno para a segunda posição (zero de figura).

O outro contrapeso orientado contra o vetor da gravidade denomina-se *cardeuse* (cardadeira), que em sua etimologia refere-se a um dos instrumentos de tecelagem, responsável por trazer os fios de baixo para cima. Uma

imagem associada a esse contrapeso é a do movimento realizado quando se deseja beber água de uma fonte natural: as mãos em concha mergulham na água, fazem uma trajetória semicircular e retornam à superfície com o conteúdo. (Figuras 19-22). A *cardeuse* é realizada com a inclusão do tronco, como se todo o corpo executasse o movimento originalmente feito apenas com as mãos.

Figuras 19 a 22 – *Cardeuse*

Fonte: Sora Maia (2019).

A meia-ponta indica, no exercício escolar, uma preparação para o salto. Em um único segmento articular, dos joelhos até o topo da cabeça, o corpo realiza um movimento em curva, de baixo para cima, através do aumento da flexão dos joelhos e retorno a um nível mais alto.

Como contrapesos que podem ser utilizados tanto na direção a favor quanto na direção contrária ao vetor da gravidade, há os pistões, cuja denominação está associada às peças cilíndricas da indústria, responsáveis por empurrar ou comprimir diferentes matérias. Na mímica corporal, o *piston* é um contrapeso no qual a força do corpo é orientada de uma linha articulada, por exemplo, o joelho flexionado, para uma linha reta, a perna esticada.

Apesar de mais visíveis nas ações de esforço, Decroux (2003, p. 131) acredita que “de nosso passado de homem pré-histórico, quando tínhamos

de lutar sobretudo contra a matéria”[62], o homem moderno comporta ainda vestígios do contrapeso que se apresentam em ações tão simples, amparadas pelas regras sociais de polidez e gentileza, quanto erguer um copo para dizer “saúde”. Esse é um dos aspectos mais reveladores do entendimento do contrapeso, fundamento imprescindível na criação e realização de ações na mímica decrouxiana.

Em sua aplicação, porém, a seleção do contrapeso a ser utilizado obedece não apenas aos critérios da “escrupulosa geometria” desenvolvida pela técnica, mas depende primordialmente do desejo e entendimento do mímico nas situações propostas. Há princípios norteadores, mas não regras preestabelecidas, nem imutáveis.

À base sólida do contrapeso, caracterizada simultaneamente pelo enraizamento e pelo equilíbrio instável, associa-se um tronco móvel e articulado. Essa combinação permite uma analogia entre o corpo mímico e a imagem de uma árvore, profundamente enraizada na terra, mas com uma copa capaz de balançar ao vento. O fundamento técnico da articulação na mímica decrouxiana é responsável por garantir essa mobilidade.

Segundo verso:
Onde começa a dança? No pescoço ou na coxa? – articulação como fundamento

Decroux defende que o movimento do mímico surja de uma contingência dramática, que também pode levar, em alguns casos, à ampliação do gesto e da atitude, tida pelos críticos da época como sendo uma característica particular da dança.

Essa ampliação é possível graças ao segundo princípio básico da mímica corporal, a *articulação*, procedimento que se caracteriza pela movimentação de segmentos do corpo isoladamente ou em combinação com outros

62 "De notre passé d’homme préhistorique, où nous avions surtout à combattre la matière [...]”

segmentos, de modo sequencial. Retomando a distinção entre a mímica e a dança, Decroux lança mão da articulação para concluir sua argumentação:

> Erguer os olhos é dançar?
> Quando os olhos não podem ir mais adiante, levantar a cabeça é dançar?
> Não. O olhar continua seu percurso.
> Mas se, para ver o que ainda se distancia mais, for preciso inclinar o pescoço para trás, e depois, um de cada vez: o peito, a cintura, a bacia… onde começa a dança? No pescoço ou na coxa?
> Realmente, eu não imaginava que pensássemos […] que a coisa à qual acrescentamos a mesma coisa, aumentando assim seu peso, comprimento ou volume, alterasse sua matéria e, deste modo, que um rolo de fio de aço seja ainda fio de aço quando o desenrolamos um pouco, mas se torne fio de prata quando ousamos desenrolá-lo muito.[63] (DECROUX, 1994, p. 67)

No estudo técnico, a articulação se caracteriza pelo controle de diversos segmentos do corpo. A meta da *supermarionete* humanizada é permitir que o mímico tenha o mesmo tipo de controle sobre seu corpo que um músico tem sobre seu instrumento musical. Embora essa noção esteja presente em diversas técnicas corporais para o ator, na mímica corporal, o instrumento musical é uma imagem referencial e um compromisso com o domínio técnico.

O mímico deve ser capaz de mover os segmentos articulares isoladamente, assim como, para um pianista, é possível tocar apenas uma tecla de cada vez. O próprio Decroux reconhece que esse entendimento é uma imagem e não uma possibilidade atual, já que as partes do corpo não podem ser inteiramente isoladas. Quando se move a cabeça, o pescoço necessariamente "faz"

63 Est-ce danser que lever les yeux? Quand les yeux ne peuvent plus se lever davantage, est-ce danser que lever la tête? Non. Le regard poursuit sa course. Mais si pour voir encore ce qui s'éloigne encore, il faut incliner le cou en arrière, puis, chacun à son tour : poitrine, ceinture, bassin… où commence-t-elle, la danse ? au cou ou à la cuisse ? Vraiment, je n'envisageais pas que l'on pense […] que la chose à laquelle on ajoute la même chose, en augmentant ainsi : poids, longueur ou volume, change de matière et de ce fait ; que le fil d'acier en rouleau est encore fil d'acier quand on le déroule un peu, mais devient fil d'argent si l'on ose dérouler beaucoup.

alguma coisa, o que significa que o princípio da articulação é regido ao mesmo tempo por uma força de movimento e uma força de retenção.

Utilizando-se ainda o exemplo da cabeça e do pescoço, observa-se que, ao solicitar que alguém sem o conhecimento da articulação mímica faça um giro com a cabeça, provavelmente o pescoço não oferecerá resistência e também participará da rotação, em um movimento idêntico ao de uma automassagem, de relaxamento da musculatura cervical. O mímico treinado gira apenas a cabeça, enquanto o pescoço "trabalha" arduamente para manter-se em uma linha vertical, dando a impressão de que está parado. Sem a resistência dos segmentos não envolvidos diretamente na ação, não é possível o isolamento almejado.

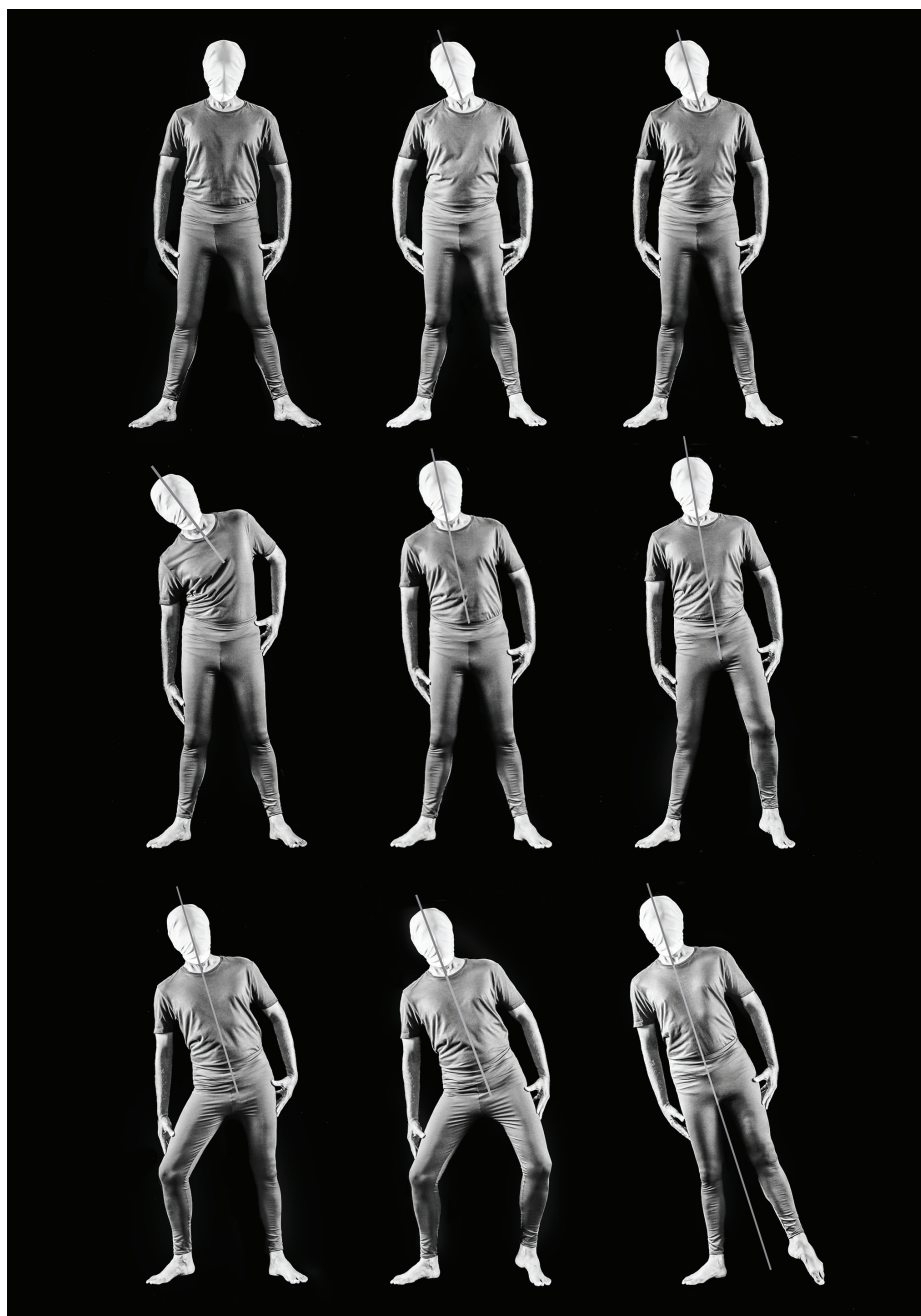
O segundo aspecto determinante no domínio da articulação é a compreensão, para Decroux, de que o corpo não é igualitário, ou seja, as articulações ósseas, a extensão e força das cadeias musculares não são equivalentes sequer nos próprios segmentos, muito menos entre eles. Por exemplo, as articulações do cotovelo e do joelho movimentam-se apenas como dobradiças, em flexão e extensão unidirecionais, não sendo capazes de mover no sentido oposto nem de realizar rotações. Uma impressão de rotação nessas articulações pode ser criada associando-se rotações, respectivamente, das articulações glenoumeral e coxo-femoral. Do mesmo modo, é possível flexionar a coluna cervical para frente até que o queixo se aproxime do esterno, mas, com raras exceções, não é possível realizar esse movimento para trás com a mesma amplitude.

Para compensar essas diferenças em favor de uma harmonização dos segmentos, Decroux estabelece a *regra das oitavas*, princípio fundador da "escrupulosa geometria" segundo a qual o movimento das articulações não deve ultrapassar o ângulo de 45° (a oitava parte de um círculo). Essa medida é possível de ser atingida por todos os segmentos e inspira-se nos cânones clássicos da proporção do corpo humano e na escala do homem vitruviano de Da Vinci. A regra das oitavas é uma referência, mas não se trata de um aprisionamento do corpo. O conhecimento das oitavas cria uma consciência espacial e corporal que permite ao mímico escolher e explorar trajetó-

rias precisas em sua expressão artística, além de controlar a amplitude do movimento.

O estudo das articulações, praticado em regime escolar por meio de exercícios chamados de *escalas,* como na música, (Figuras 23 a 31), inicia-se com o conhecimento dos segmentos, as "notas musicais" da mímica:

- cabeça – movimentação isolada, sem inclusão do pescoço;
- martelo – cabeça e pescoço movem-se em bloco; a cabeça não se move independentemente, mas segue o movimento do pescoço;
- busto – imagem dos bustos estatuescos, esse segmento se caracteriza pelo isolamento da parte alta do tronco até a cabeça, em bloco, sem movimento independente do pescoço, nem da cabeça;
- torso – da cintura para cima, todos os segmentos se movem em bloco, sem movimento independente dos segmentos superiores;
- tronco – da base da pélvis até a cabeça. O tronco é estudado com três subdivisões:
  - eixo conforme: o eixo do lado para o qual se realiza a inclinação é fixo. Na inclinação em eixo conforme para a direita, o eixo direito é fixo, o que implica que apenas o lado esquerdo se move;
  - eixo contrário: o eixo do lado oposto à inclinação é fixo. Assim, na inclinação para a direita, o eixo esquerdo é fixo. Apenas o lado direito se move;
  - dupla inclinação: eixo central imaginário fixo, os dois lados da bacia se movem;
- Torre Eiffel: o corpo de pé com as pernas abertas em um espaço um pouco maior do que a largura da bacia lembra os contornos da famosa torre parisiense (Figura 33). A inclinação da Torre Eiffel tem início nos tornozelos. Com o peso engajado no máximo, todo o corpo se inclina para o lado desejado.

Figuras 23 a 31 – Escala lateral

Exercício de articulação - escala ou gama lateral. Fonte: Sora Maia (2019).

Nas Figuras 23 a 31, demonstra-se o exercício de escala ou gama lateral com as segmentações articulares da Mímica Corporal Dramática em inclinação para a direita. Na sequência: cabeça, martelo, busto, torso, eixo conforme, eixo contrário, dupla inclinação de tronco e inclinação da Torre Eiffel.

A posição em *Tour Eiffel* é emblema do que na mímica se chama de estudo do verbo ser (*le verbe être*), uma espécie de papel em branco do mímico, ponto zero da criação (Figura 32). Assim como para os segmentos menores, a inclinação da Torre Eiffel (Figura 31) é feita de modo que nenhum dos outros segmentos se mova independentemente. Nesse exemplo, o corpo se inclina lateralmente e, para o mímico, a imagem utilizada é a de que o mundo é que está inclinado.

Figura 32 – A Torre Eiffel

Torre Eiffel na mímica corporal. Fonte: Sora Maia (2019).

Na montagem da Figura 32, vê-se os contornos da Torre Eiffel parisiense sobrepostos ao corpo mímico em segunda posição neutra, o chamado "verbo ser" da Mímica Corporal Dramática.

É necessário assinalar que cada pequena disciplina de estudo na mímica corporal abre um grande leque de possibilidades de investigação. Assim, as figuras acima apresentam o esquema de uma escala lateral simples, com todos os elementos inclinados para o mesmo lado. No entanto, uma escala pode ser realizada em outros planos de orientação (em rotação, em profundidade, em triplo desenho) e com uma série de variações, por exemplo, em contradição (o segmento seguinte dirige-se para o lado contrário), em compensação (uma respiração da ação para o lado contrário antes de ir para o lado desejado) e em restabelecimento (a partir de uma contradição, o segmento volta para o eixo desejado), para citar algumas.

Decroux considera que a expressividade corporal se encontra no tronco. Portanto a coluna vertebral, o eixo central do corpo, concentra, na mímica, as maiores possibilidades expressivas. Assim, os membros superiores, que estão sempre em evidência na vida cotidiana e nas formas artísticas contra as quais a mímica se coloca, são contidos nos exercícios de escala para que sejam reeducados em sua função e estudados separadamente por meio de práticas próprias. Na hierarquia da mímica corporal, o tronco está em primeiro lugar. Isso não significa, porém, que o trabalho de braços e mãos seja menosprezado.

Para Decroux, cada segmento tem um importante papel a desempenhar e, assim como os pés são o "proletariado" do corpo, os braços e mãos são a "literatura" de um mundo revelado pelo tronco.

Ao mergulhar no estudo das articulações, Decroux começa a interessar-se pela tridimensionalidade do corpo e do espaço cênico. Essa orientação tem inspiração na escultura, especialmente nos artistas clássicos e no modernismo de Rodin e segue a linha do pensamento de Craig.

De algum modo, a tonicidade muscular inscrita nas esculturas de Rodin oferece uma inspiração importante para o desenvolvimento da arte da mímica como técnica para o ator. O mímico se vê obrigado a retirar-se de uma forma de movimentação prosaica ou de natureza realista. As torções pre-

sentes em esculturas como *O pensador* (1880) não indicam que ele acenderá um cigarro em seguida, nem *La Danaïde* (1885) se levantará para tomar uma xícara de chá.

A impressão gravada nas pedras indica outros caminhos a serem seguidos pelo movimento, igualmente expressivos, tônicos e, sobretudo, caracterizados pela exploração artística de sua tridimensionalidade. Decroux acredita que esse princípio fundamental da escultura foi esquecido pelo teatro, cujos recursos são, apesar disso, em sua grande maioria, tridimensionais.

Embora o teatro realista moderno tenha quebrado com diversas convenções do modelo clássico, o fantasma da tela pintada ainda caminhava pelos palcos na primeira metade do século XX. Para Decroux, os atores não tinham consciência da tridimensionalidade do próprio corpo no espaço igualmente tridimensional. O estudo da articulação na MCD configura-se como uma das perspectivas da exploração consciente e estatuesca da movimentação em três dimensões. Assim, na escrupulosa geometria da mímica decrouxiana, considerando-se a Torre Eiffel – o corpo de pé – como referência, os movimentos se realizam em rotação, na qual o segmento em questão se move no plano transversal; em inclinação, o segmento se move no plano sagital; e em profundidade, o segmento se move no plano frontal, para frente ou para trás (Figuras 33 a 36).

Figuras 33 a 36 – Movimento em três dimensões

Posição neutra, rotação, inclinação lateral e profundidade. Fonte: Sora Maia (2019).

As Figuras 33 a 36 apresentam as dimensões da rotação (para a direita), inclinação lateral (para a direita e profundidade (para trás). Além da cabeça, todos os segmentos (martelo, busto, torso, tronco e torre Eiffel) podem realizar movimentos nessas dimensões isoladamente ou em combinação.

O estudo das articulações permite, assim, que os movimentos sejam feitos em apenas um dos planos ou em combinação, chegando ao que Decroux denomina de *triplo desenho*. O triplo desenho, como indica a nomenclatura, é um movimento ou atitude realizada simultaneamente nos três planos. (Figura 37).

Figura 37 – Triplo desenho de cabeça

Cabeça em Esquerda-Esquerda-Atrás. Fonte: Sora Maia (2019).

A Figura 37 mostra o movimento utilizando as três dimensões simultaneamente. Rotação para a esquerda, inclinação lateral para a esquerda e profundidade para trás. O triplo desenho em questão é chamado de Esquerda-Esquerda-Atrás. No total, cada um dos segmentos pode realizar oito triplos desenhos.

> O número 3 se impõe: o vertical, o horizontal e, entre os dois, bem no meio, a diagonal. A extensão do princípio se pode adivinhar: essas três linhas se encon-

> tram embaixo, à direita, à esquerda etc. São as ruas do espaço. Cada uma delas pode ser ocupada ou percorrida.[64] (DECROUX, 1994, p. 104)

O rigor geométrico no fundamento da articulação, especialmente na estruturação dos segmentos e na regra das oitavas, se configura como a etapa mais árdua no entendimento prático do corpo como um instrumento musical. No entanto, a experiência demonstra que a superação das fases iniciais de aprendizagem técnica permite, ao contrário, uma liberdade de criação promovida pelo conhecimento material das relações entre os segmentos corporais, consigo mesmos e com o espaço. Mais uma vez, entra em cena a analogia com a música, cuja execução depende de atenção, controle e precisão matemáticos:

> O músico não faz o que lhe dá na telha. Ele pode dar um relatório detalhado de tudo o que faz. Um músico é um contador. E mesmo assim, com esse espírito geométrico, essa mente de contador, o que aconteceu? Toda a história da música! (MASCARENHAS, 2008b)

Ainda para marcar a infinidade de possibilidades trazidas pela técnica, pode-se fazer um jogo de análise combinatória e observar que, sendo utilizada para todos os oito segmentos, da cabeça à Torre Eiffel, a lógica da articulação em triplo desenho configura 16.777.216 combinações possíveis. Esse cálculo não inclui as articulações de braços e mãos, as variações de dínamo-ritmo e a utilização de contrapesos e deslocamentos.

Na prática, esse número gigantesco dá ao intérprete a sensação de inesgotabilidade das possibilidades de exploração expressiva da corporeidade, o que se contrapõe ao propagado aprisionamento oferecido pelas técnicas rigorosas. De algum modo, esse alto número de combinações demonstra o quanto a mímica decrouxiana se afasta de uma preocupação com a co-

---

64 “Le chiffre 3 s’impose: la verticale, l’horizontale et, entre deux, bien au milieu, la diagonale. L’extension du principe se devine: ces trois lignes se retrouvent en bas, à droite, à gauche, etc. Ce sont les rues de l’espace. Chacune d’elles peut être occupée ou parcourue”.

dificação das emoções, ao contrário do que sugere Pavis (2005)[65] – como a própria pantomima, o balé clássico ou o teatro Nô japonês –, as quais exigem não apenas o conhecimento dos fundamentos, mas também dos códigos de representação.

A articulação em triplo desenho possibilita ao mímico movimentar-se como uma escultura ou, em termos da própria mímica, em *Estatuária Móvel*, seguindo o estilo decrouxiano.

Aqui é preciso abrir parêntesis para marcar que a noção de Estatuária Móvel na mímica corporal não equivale, nem se refere às estátuas vivas dos artistas de rua, os quais imitam uma estátua. A Estatuária Móvel é uma forma de movimentação típica da MCD que se caracteriza pela utilização consciente da tridimensionalidade do corpo em movimento, durante a realização das ações cênicas. É na Estatuária Móvel, na composição e movimentação em triplo desenho nascidas do princípio da articulação, que se realiza, na prática, a definição decrouxiana do mímico como "ator dilatado". (DECROUX, 1994, p. 66)

Com o conhecimento dos diferentes segmentos e de suas possibilidades, ações realizadas com pequenas articulações podem ser ampliadas até envolverem todo o corpo. Como resultado, o corpo desenha, no espaço, o trajeto realizado ou que poderia ser realizado com um segmento menor. Esse procedimento garante uma dilatação da ação, gera uma necessidade de aumento da tonicidade muscular para sustentar a inclusão de partes maiores do corpo e torna mais visível a ação que está sendo desempenhada. É assim que, em cena, para retomar o exemplo de Decroux, olhar para um objeto com a inclusão do busto será muito mais visível para o espectador – e mais custoso para o mímico – do que olhar apenas com um movimento da íris.

Em um nível de representação visando a abstração, como para os contrapesos morais, o mímico pode desenhar também no espaço o trajeto de uma ideia, concretizando o propósito de fazer um retrato do invisível. O pensamento não conhece fronteiras nem freios, mas a representação do

65 Refere-se, aqui, à relação com os significados determinados pela codificação técnica. Não há relação entre movimento e significado previamente estabelecida na mímica corporal.

pensamento depara-se com os limites naturais do corpo humano, como as características específicas de cada articulação óssea, músculo e ligamento.

Terceiro verso: A alma do movimento – dínamo-ritmo como fundamento

Os dínamo-ritmos constituem o fundamento nos quais há um entrelaçamento consciente de velocidade e intensidade. Decroux opta por trabalhar, em sua técnica, com combinações particulares, assim justificadas:

> Então por que a palavra 'dínamo-ritmo'? Poderíamos nos contentar em dizer velocidade e força. Mas eis que eles são tão ligados que freqüentemente precisamos da palavra dínamo-ritmo, que indica um 'entrelaçamento'.
> As más notícias, as boas notícias provocam no corpo manifestações diferentes: são os dínamo-ritmos. A paixão é, antes de tudo, dínamo-ritmo. É um luxo que um animal possa se deslocar e há animais que não se deslocam de modo algum. Como manifestações únicas eles têm a contração e o relaxamento: isso é dínamo-ritmo. Sim, o dínamo-ritmo é o que exprime mais intensamente a paixão.[66] (DECROUX, 2003, p.128-129)

Os dínamo-ritmos são construídos a partir de duas qualidades básicas: o *fondu* – movimento ligado, sem acento, como o *legato* na música – e a *saccade* – o movimento explosivo. Essas duas qualidades se recombinam com suspensões (paradas no movimento), diferentes velocidades e força muscular para compor um conjunto composto por seis estudos.

---

66 "Alors, pourqois le mot 'dynamo-rythme'. On aurait pu se contenter de dire vitesse et force. Mais voilà, c'est tellement lié que souvent il nous faut le mot de dynamo-rythme qui veut dire 'entremêlement'. Les mauvaises nouvelles, les bonnes nouvelles provoquent dans le corps des manifestations différentes, ce sont des dynamo-rythmes. La passion c'est dabord le dynamo-rythme. C'est um luxe qu'un animal puisse se déplacer et il y a des animaux qui ne se déplacent pas du tout. Comme seules manifestations ils ont la contraction et le relâchement: c'est du dynamo-rythme. Oui, le dynamo-rythme, c'est ce qui exprime le plus intensément la passion".

A combinação entre os seis tipos de dínamo-ritmo gera incontáveis possibilidades para o intérprete, não sendo restritivos ou exclusivos. Como fundamento técnico, eles oferecem meios para o estudo da dinâmica e do ritmo e podem ser recombinados entre si com infinitas variações de velocidade e intensidade de movimento, a depender da ação a ser realizada e do efeito que se deseja criar. A utilização dos dínamo-ritmos elaborados na técnica confere à movimentação uma das qualidades distintivas e identitárias da mímica decrouxiana.

Para compreender a estrutura dos seis dínamo-ritmos ora apresentados, o leitor deve imaginar (e experimentar) uma ação simples, como levar a mão à própria boca. São eles: *Toc-moteur, toc-butoir, vibration, antenne d'escargot, ponctuation* e *toc-global*.

O *toc-moteur* ou *choc-resonance* se caracteriza pela realização de um pequeno trajeto da ação com um deslocamento em choque, ou seja, um movimento muscular explosivo, seguido imediatamente de uma ressonância, um movimento lento e ligado, em *fondu*. Uma imagem frequentemente associada a esse dínamo-ritmo, nas aulas de Steven Wasson e Corinne Soum, é a de um livro pesado que cai sobre um chão empoeirado. A queda do livro é o choque, a poeira sobe em ressonância. Em nosso exemplo, o antebraço percorre, digamos, um terço do trajeto em choque, com explosão muscular e deslocamento, e o restante do trajeto é feito lentamente, de modo que a mão seja levada suavemente até a boca.

O *toc-butoir* é semelhante ao anterior, mas o movimento nasce de dois choques consecutivos, seguidos de uma ressonância. Em nosso exemplo, metade do trajeto é feita pelo antebraço com a sequência dos dois choques. O antebraço completa a segunda parte do trajeto lentamente, até que a mão chegue à boca.

A *vibration* se caracteriza por uma vibração muscular provocada, imagem por exemplo do barulho de um carro que vem à distância, passa por nosso ponto de observação e segue adiante. A vibração está associada ao que Decroux denomina de *comédie musculaire*, o "teatro do músculo". Ou seja, são os músculos que realizam a mímesis do próprio esforço. Em nosso exemplo, a partir do braço relaxado, cria-se um nível alto de tonicidade até

chegar a uma espécie de "tremor" muscular – a vibração. Como um motor em que se dá a partida, não há ainda deslocamento. Depois de um pequeno tempo de aquecimento dos motores, o antebraço realiza parte do trajeto com rapidez. O último terço do trajeto é realizado em desaceleração. Todo o percurso é feito com o tremor, a vibração, como se o ar fosse sólido, como se fosse necessário um grande esforço para realização da ação.

A *ponctuation* é o dínamo-ritmo que caracteriza uma espécie de ponto de segmento ou ponto final em um movimento, com uma explosão, sem deslocamento, dos músculos envolvidos ou, se desejado, também de outras cadeias musculares. No exemplo proposto, o antebraço faz uma partida imperceptível, como um barco que se afasta do litoral, mas cujo movimento só é percebido algum tempo depois. O movimento lento do antebraço leva a mão até a boca. Uma vez terminado o movimento, os músculos do braço explodem no mesmo lugar, pontuando o fim da ação. É importante notar que não pode haver um deslocamento associado à explosão, o que resultaria em uma pressão da mão sobre a boca. A pontuação acontece *sur place*, no mesmo lugar.

A *antenne d'escargot* deriva de um senso de observação de Decroux sobre o movimento do mundo e da natureza. Os caracóis têm suas terminações sensoriais nas pontas das antenas, as quais se retraem em contato com as diferentes superfícies, como um modo de autodefesa. O dínamo-ritmo *antena de escargô* se caracteriza por um movimento lento, um contato com uma superfície – concreta ou imaginária – e um recuo da ação a partir de uma contração muscular. Em nosso exemplo, a mão é levada à boca lentamente e, ao tocá-la, afasta-se, como se tivesse tocado uma superfície muito quente, ou muito fria, asquerosa ou outra sensação que implique em retração.

O *toc-global*, por fim, é o movimento realizado de uma só vez, sem transições nem pausas, em explosão. Em um segundo, o braço está em repouso. No seguinte, a mão está sobre a boca, como em uma sequência de fotos.

Na prática, cada um deles tem uma sonoridade própria, cantada por meio do uso de onomatopeias e frases melódicas, o que acrescenta ludicidade ao exercício da mímica corporal. Com o aprofundamento na técnica, o mímico, outra vez em analogia com o instrumentista, pensa o movimento

como uma partitura, com todos os sinais indicativos do ritmo, andamento, pausas, momentos *ad libitum* etc.

Considerando-se que grande parte das críticas sobre a MCD recaem sobre modos de ação cênica supostamente ultrapassados na contemporaneidade, conhecimento e informações sobre os seus fundamentos técnicos permitem levantar algumas questões relacionadas ao estilo decrouxiano e às possibilidades de criação de um estilo pessoal, com vistas à elaboração de cenas contemporâneas.

O ESTILO: A ESSÊNCIA DAS COISAS?

A MCD foi criada a partir de matrizes político-ideológicas muito precisas e também em torno de convicções estéticas muito rigorosas. Por essa razão, as críticas contemporâneas ao trabalho de Étienne Decroux, em sua maioria, apoiam-se nas referências históricas para alienar a técnica a um passado distante, com poucas possibilidades de conexão com a contemporaneidade. Atribui-se aos mímicos corporais certa homogeneidade nos trabalhos, associada, em geral, ao uso dos fundamentos técnicos, de procedimentos poéticos e de abordagens temáticas típicos do estilo decrouxiano. Neste capítulo, serão caracterizados os valores estéticos defendidos por Étienne Decroux na construção do seu estilo pessoal, para compreender outras dimensões desse caráter supostamente passadista e traçar as linhas que podem ou não permitir sua apropriação contemporânea. Uma vez que a técnica foi construída de modo tão simbiótico com o estilo, seria possível

ignorar ou alterar um sem destruir o outro? Em outras palavras, pode-se pensar a MCD sem o estilo decrouxiano?

Em muitas linguagens artísticas é possível observar uma diferença entre as escolas, ou seja, o conjunto de princípios e procedimentos característicos, a poética dos movimentos artísticos e os estilos, o modo como cada período histórico e cada artista ou grupo de artistas organiza tais princípios em sua própria produção, as poéticas pessoais. Pareyson (1997) afirma que a poética de uma obra de arte opera um caráter programático, relativo aos diferentes estilos ou escolas aos quais se vincula. É desse modo que artistas com estilos tão distintos quanto Monet e Manet são abrigados pelo guarda-chuva da escola impressionista ou Beckett, Ionesco e Genet pelo Teatro do Absurdo, mesmo a contragosto.

De acordo com Eco (2006, p. 30), o estilo "é o 'modo de formar', pessoal, irrepetível, característico; a marca reconhecível que a pessoa deixa de si na obra; e coincide com o modo como a obra é formada". No que diz respeito à mímica corporal, levando-se em conta apenas o trabalho técnico e o repertório próprio de Étienne Decroux, em certa medida, não é fácil identificar uma linha divisória entre a escola e o estilo pessoal. Afinal, além de criar a técnica, Decroux também criou na técnica. Os estudos, exercícios e figuras que fazem parte ainda hoje do repertório e da aprendizagem da MCD, vêm carregados do seu estilo particular, do seu olhar sobre a vida e o mundo. Neles, os temas abordados o interessavam pessoalmente, mas não concernem necessariamente muitos artistas de então e de hoje.

Esta é uma das razões pelas quais a mímica corporal é muitas vezes enquadrada como ultrapassada. Tal percepção é frequentemente defendida com argumentos construídos a partir de imagens do próprio Decroux ou de seus estudantes realizando exercícios ou figuras registradas em película, entre 1940 e 1970, atualmente disponíveis, também, em sites pela internet.

Sem levar em conta o arcabouço teórico e prático da construção decrouxiana, considerando apenas essas imagens, cujas características nos remetem imediatamente ao cinema mudo – inclusive pelo acompanhamento de piano – tem-se de fato a impressão de uma experiência artística datada, talvez de interesse histórico, arqueológico. Nessas imagens em preto

e branco, além de características pessoais de Decroux, como sua irritabilidade e perfeccionismo, sempre referidos nos textos e entrevistas dos seus antigos alunos, podem ser observados alguns traços que remetem à preocupação com a estilização e o artificialismo. Para Benhaim (2003), essa preocupação é um vestígio da influência da dança clássica e do Maneirismo na construção da MCD.

A aproximação da construção decrouxiana com poéticas classicistas e o ponto de evolução em que se encontrava a própria técnica no momento dos registros videográficos mencionados também são utilizados como justificativas para o enquadramento da mímica corporal como uma elaboração com pouca ou nenhuma repercussão para a produção artística contemporânea, de interesse para poucos adeptos.

Um conjunto dessas imagens, com o título *La grammaire* – outra referência à técnica como gramática – contém seis grupos de exercícios: 1) *actions de politesse* (ações de polidez); 2) *designations* (designações); 3) *les bras* (os braços); 4) *prise et pose* (pegar e colocar); 5) *le verre d'eau* (o copo d'água); e 6) *le toucher* (o tato). Em cada um dos grupos, há uma série de figuras e exercícios. Assim, por exemplo, a série *le verre d'eau* abriga figuras como *26 movimentos para beber*, enquanto na sequência de *actions de politesse* encontram-se estudos de saudações, cumprimentos e adeuses.

Vê-se o intérprete Decroux exercitar o seu estilo, o qual pode ser sintetizado no esquema geral da *politesse*, considerada por ele como uma marca da evolução da humanidade: "Quando nos separamos da *politesse*, isso significa que andamos para trás".[67] (DECROUX, 2003, p. 203) A *politesse,* cuja necessidade surge das civilizações da pólis, se define como um conjunto de manobras socioculturais que permitem "dar aos outros a possibilidade de guardar seus [próprios] segredos".[68] (DECROUX, 2003, p. 203) Sua aplicação prática na MCD se dá por meio dos caminhos percorridos pela movimentação do artista: o mímico se move às vezes sob um globo –

67 "Quand on s'écarte de la politesse, ça veut dire qu'on marche en arrière."

68 "La politesse c'est donner la possibilité aux autres de garder leur secret."

à semelhança de Atlas – ou dentro dele, com formas que seguem linhas retas ou curvas, mas sempre com o cuidado de não "ferir os olhos do espaço".

Como um traço de civilização, o homem se ajusta ao espaço do outro e dos objetos para não esbarrar, não empurrar, não agredir, tanto do ponto de vista físico, quanto do ponto de vista ético. É esta lógica que está presente em diversos princípios e exercícios da mímica corporal e no repertório de peças e figuras de Étienne Decroux, como traço dominante, e é possível que esse seja mais um elemento que confere às imagens um atributo passadista.

A mudança de mentalidade histórica, que não necessariamente se articula com a visão decrouxiana de civilização, coloca a *politesse* como uma noção antiga ou elitista. Na *belle époque* francesa, os códigos de comportamento social eram tão claros que sua quebra podia ser facilmente demarcada e considerada como escandalosa, transgressora ou até criminosa.

A possibilidade de acesso às informações dos diversos grupos humanos, em sua pluralidade, na vida contemporânea, dificulta ou mesmo inviabiliza, felizmente, uma perspectiva unificadora ou programática para os comportamentos sociais. Assim, o entendimento decrouxiano da *politesse* se choca contra as paredes das infindáveis perspectivas culturais, o que significa que "não ferir os olhos do espaço", apesar de seu elevado caráter de natureza ética, pode não mais se aplicar, da mesma maneira, ao dia-a-dia dos cidadãos da pólis contemporânea.

A liberação dos costumes e as revoluções sexuais iniciadas na década de 1960 dão conta de parte dos fenômenos que, de algum modo, transformaram a *politesse* em uma personagem balzaquiana, com luvas, chapéus, cartolas e bengalas. Diante da espetacularização debordiana da vida, o princípio da *politesse* parece não mais condizer com o *modus vivendi* contemporâneo, a tal ponto que filósofos da atualidade, a exemplo de Peter Singer (2007), propõem o exercício da cortesia, traço fundamental da *politesse*, como uma forma de realização da ética na vida cotidiana. Em outros casos, a *politesse* é legislada nos locais de trabalho ou nos espaços de convivência, para que se evitem processos judiciais decorrentes do que é considerado, em algumas instâncias, como excesso ou inadequação dos comportamentos.

Embora a escola e o estilo pareçam ser inseparáveis no caso da MCD, algumas experiências práticas são indicativas de que a primeira pode transcender o segundo. Isso permite afirmar que os elementos estilísticos que caracterizam a obra de Étienne Decroux não estão obrigatoriamente presentes, como traço dominante, na criação de alguns mímicos corporais, os quais, eventualmente, buscam manter certa liberdade, sem perder de vista as referências técnicas da MCD.

Como exemplos, encontram-se as peças *The newspaper piece* (*O jornal*), criação de Steven Wasson, que apresenta as diversas sensações e efeitos, a luta interna advinda da simples leitura cotidiana do jornal; *La table* (*A mesa*), inspirada na temática do interrogatório político ou policial e *La Chaise* (*A cadeira*), um jogo de ações e relação com o objeto, ambas de autoria de Thomas Leabhart.

Nessas peças, a *politesse* decrouxiana não se apresenta de modo tão evidente e, embora não haja uma ruptura total com o estilo decrouxiano, trata-se de tentativas de desenvolvimento de poéticas pessoais, integralmente desenvolvidas dentro do sistema técnico da mímica corporal. Por essa razão, no estudo da MCD, particularmente na orientação de Steven Wasson e Corinne Soum na Ange Fou International Mime School, elas são consideradas como parte de um "repertório moderno" em oposição ao "repertório clássico", aquele das peças criadas por Decroux.

Thomas Leabhart considera que é necessário compreender a diferença que existe entre o trabalho artístico autoral do mestre, carregado com o seu estilo pessoal, e a técnica desenvolvida por ele:

> Acho que há dois 'Decrouxs'. Decroux, o cientista, que estava fazendo experiências… e que podia trabalhar nas mesmas experiências repetidamente para fazer [por exemplo] uma inclinação de Torre Eiffel precisa ou uma supressão de suporte precisa. O outro Decroux é o criador. […] No trabalho científico em classe eu tento fazer o mais parecido possível com Decroux ou na linha de Decroux. Mas no momento em que inicio um processo de criação no palco, se [o trabalho] se parecer com o trabalho de Decroux ou com a mímica corporal, acho que temos um problema. (LEABHART, 2015)

Leabhart deixa escapar uma questão que remete à confusão entre a escola decrouxiana e o estilo decrouxiano. Sua atenção se dirige para que o trabalho não se pareça com o de Decroux e isso indica um esforço de afastamento do estilo do mestre. Contudo, se a criação se dá com base na mímica corporal, como é possível não haver semelhanças com a mímica corporal em algum nível? Estaria ele referindo-se apenas à esfera da demonstração técnica, ou seja, a criação artística não deveria se parecer com exercícios escolares de treinamento técnico? De todo modo, a afirmação coloca, no mesmo plano, a criação de Decroux, com seu estilo pessoal e o sistema da mímica corporal.

Contrariamente, é possível compreender que, apesar do profundo enraizamento do estilo decrouxiano na mímica corporal, o sistema abrange princípios que o transcendem e que podem conferir à MCD um caráter projetivo, não passadista, articulado com as diversas relações de agoridade em cada período de tempo.

Como estilo, a *politesse* de fato deixa vestígios profundos, tanto do cientista quanto do criador. Em todas as categorias de movimento estabelecidas por Decroux, de acordo com o universo de abordagem temática, nos graus de esforço escondido ou demonstrado e nas variações entre os níveis de imitação ou abstração, encontram-se elementos ou procedimentos diretamente vinculados ao estilo.

Segundo Leabhart (2015, grifo nosso), "Decroux gostava de um tipo de movimento *floreado*, tudo se tornava muito *elegante* em certas fases do seu trabalho – não em todas – mas isso é história". Pode-se acrescentar à descrição de Leabhart, além do estilo floreado, repleto de detalhes, o gosto aparente pelas formas arredondadas, marcado pela harmonia renascentista do homem vitruviano ou das obras de Michelangelo, para quem, anedoticamente, uma boa escultura podia rolar ladeira abaixo sem ter nenhuma de suas partes quebradas. Nota-se, todavia, que apesar de não necessariamente estar presente em todas as fases, há na maior parte do tempo uma tendência para a organização corporal em torno da *politesse*, o que leva a crer que esse seja o estilo dominante.

O estudo geométrico das linhas retas é sempre acompanhado em diferentes níveis de composição por movimentos redondos, indicativos da influência filosófica e estética da *politesse* sobre o artista, aparentes no cuidado com as posições de braços e cotovelos, sempre sob a égide de "não ferir os olhos do espaço".

A *politesse* apresenta-se também por meio de escolhas temáticas, como em diversos estudos sobre adeuses, cortesias, cumprimentos, boas maneiras, especialmente no caso da categoria denominada *L'Homme de Salon* (*Homem de Salão* ou *Homem de Sociedade*), caracterizada pelas ações em que o esforço produzido não deve ser demonstrado.

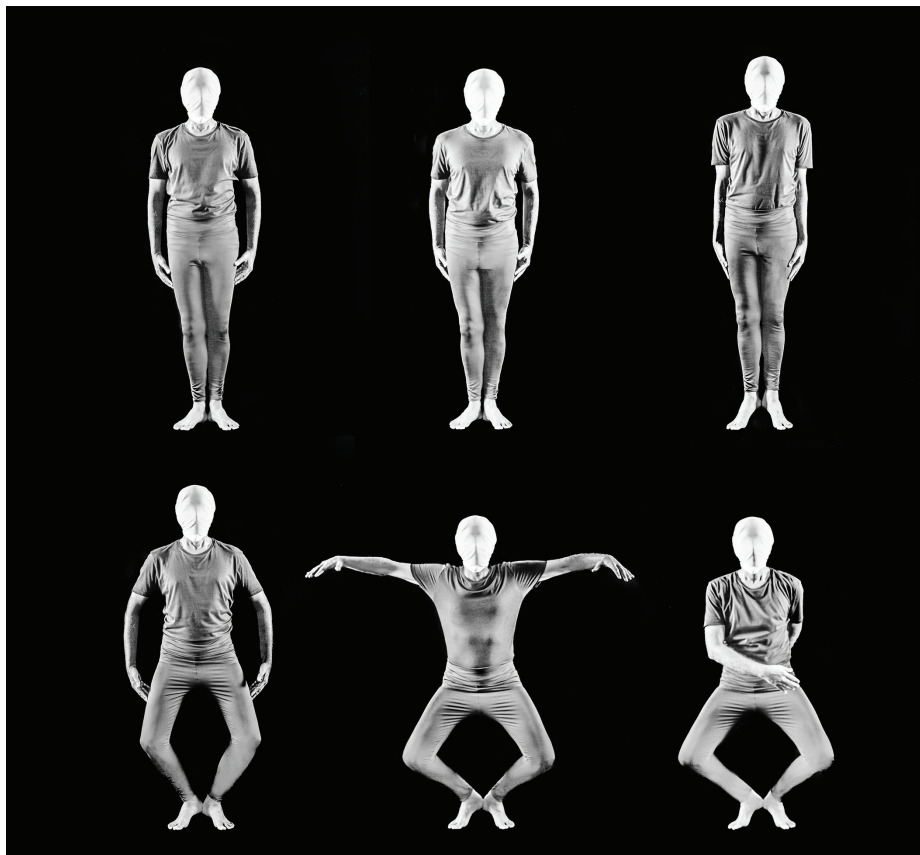
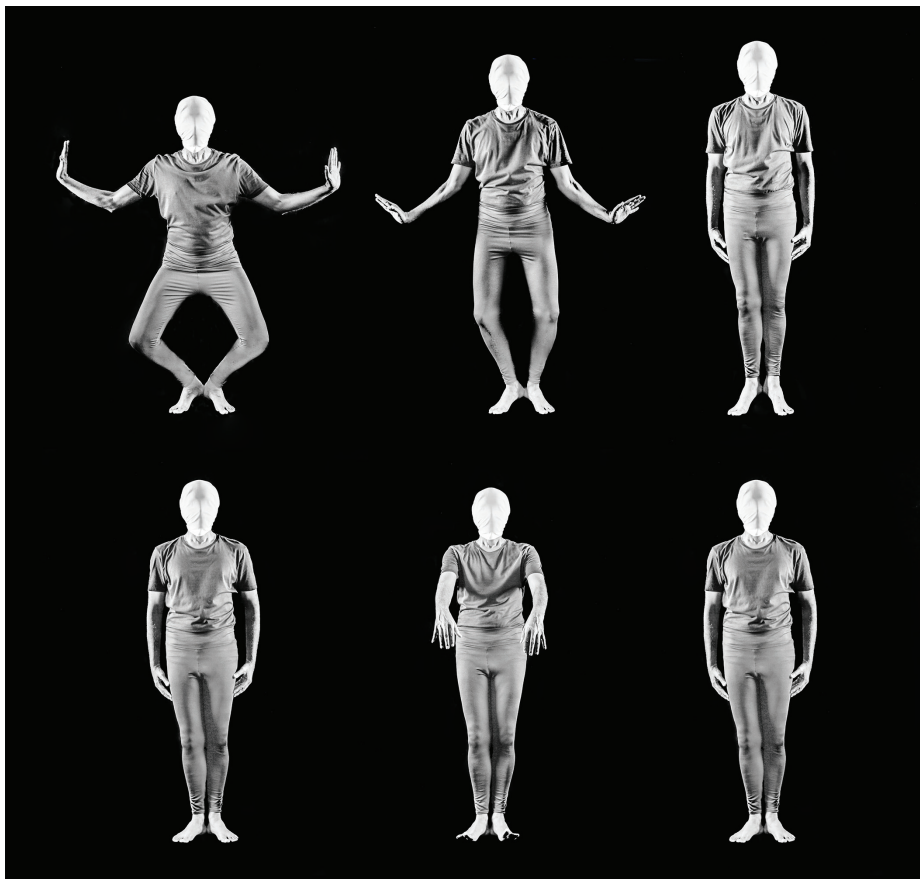
O Homem de Salão é, por definição, a categoria de ênfase da *politesse*. Essa é a categoria do esforço escondido, cuja percepção se encontra em diversas circunstâncias de natureza social. Na categoria de ações "de salão" encontram-se os estudos de movimento e atitudes do ser social, em relação com os outros, imagem inspirada nos salões da corte de Louis XIV. O *Homem de Salão* é cuidadoso, polido, elegante. A própria imagem-tema, vinculada à corte francesa de Louis XIV, que inspira a criação da categoria, revela um olhar romantizado sobre o comportamento humano.

Nessa categoria, o estudo do movimento se caracteriza por uma luta interna e contida e se limita ao exercício da cortesia para evitar constrangimentos ou para ceder o espaço ao outro. Em situação social, as ações não estão geralmente carregadas de grandes esforços e, por essa razão, os contrapesos, base de equilíbrio precário, estão escondidos ou disfarçados. Cria-se uma inversão de esforço, acentuando-se movimentos que, na prática, não dependeriam de força para sua realização.

Assim, por exemplo, um adeus, atitude pertencente à categoria de ações em sociedade, pode ser realizado com grande vibração e, portanto, esforço muscular, o que disfarçaria ou deslocaria o olhar para longe do esforço atual do contrapeso. Outro exemplo encontra-se no estudo denominado "descida na água" (Figuras 38 a 49). O esforço de fato é realizado pelas pernas, para descer e subir. Contudo, os braços ganham o apelo dramático da vibração, de modo que parecem ser eles os responsáveis pelo maior esforço realizado pelo mímico.

De acordo com Soum (2009), o *L'homme de salon* é a representação de atividades sem fins objetivos de produção, é um modo de agir sem esforço aparente. O Homem de Salão oferece algo a alguém, desvia-se para não esbarrar, pega objetos que foram derrubados, cumprimenta e despede-se.

> O *Homem de Salão* não faz nada. Ele se movimenta. Ele faz movimentos… mas não excessivamente. Ele não faz gestos bruscos, ele dá passagem. Ele age sem agir. […] Não se pode vender algo que ele tenha feito. Ele não faz nada que possamos vender. Ele pega um lenço que uma senhora deixou cair. Ele tem maneiras agradáveis, polidas, respeitosas. (DECROUX, 1978a)

Figuras 38 a 49: “Descida na água”

Fonte: Sora Maia (2019).

Exercício técnico para treinamento de descidas ao chão, a “Descida na água” é uma figura que se enquadra na categoria Homem de Salão, pelo esforço escondido ou colocação de esforço onde não é necessário. A descida acontece de maneira fluida, com articulação suave dos braços (Figura 42). No momento da subida, o mímico inicia um esforço nos braços, como se estivesse apoiado entre duas colunas (Figura 44). O trabalho muscular das pernas é disfarçado pela vibração nos braços, em uma relação invertida do esforço atual, aumentando o nível de dramaticidade muscular.

Em um documentário intitulado *Decroux in Amsterdam* (1967), Étienne Decroux realiza uma divertida demonstração do tratamento de uma ação a partir do estilo da *politesse*. Desempenhando os papéis de aluno iniciante

e de si mesmo como professor de mímica, Decroux explica como seria a atitude de um aluno iniciante, quando lhe pedem que leve um copo de um lugar para outro.

Gradativamente, Decroux enuncia e executa, com rigor, cada um dos procedimentos para que a ação indicada chegue ao ponto estético que deseja, ganhando, pouco a pouco, os contornos do seu estilo floreado e polido.

A sequência final adquire as seguintes características: base fixa, sem deslocamento, abertura do corpo (símbolo da abertura do espírito), atenção com os cotovelos e ombros baixos, crescimento da coluna vertebral, controle das distâncias (não ir longe demais), abertura em direção ao outro (para não machucá-lo), respiração (élan, compensação). O resultado é uma figura de *prise et pose* (pegar e colocar), estudada ainda hoje pelos praticantes da mímica corporal, com o propósito, justamente, de compreender os princípios básicos da técnica, na abordagem do esforço escondido do Homem de Salão.

As figuras e princípios técnicos são aprendidos, nesse caso, dentro do estilo da *politesse,* reforçando a mistura entre a escola e o estilo. Nesse e em outros exemplos, podem ser depreendidas a busca do artificialismo – de algum modo em acordo com Benhaim – e as crenças sobre o belo e a beleza que Decroux tem sobre a arte. Essas crenças, por se firmarem a partir de um olhar romântico, na mistura entre escola e estilo, constituem-se em elementos responsáveis pela aparência ou atributos supostamente passadistas da técnica e da criação decrouxiana.

Tanto nos elementos técnicos, quanto nas figuras e peças do repertório decrouxiano, nota-se a predominância de uma visão classicista dos ideais de belo e beleza, em direto confronto com as discussões recorrentes na construção da arte modernista, iniciadas especialmente a partir de Victor Hugo, com a integração do grotesco na produção do sublime. As palavras *beau* e *beauté* (belo e beleza) estão muitas vezes articuladas, no discurso decrouxiano, a uma preocupação com o encantamento, a harmonia das formas, a sensibilidade e o equilíbrio, em associação com aspectos de natureza moral.

O estilo decrouxiano originalmente não passeia pela seara do grotesco, de forma que, mesmo a representação de temas que poderiam ser explo-

rados nessa direção ganha, com Decroux, uma textura clássica menos dolorida, mais harmoniosa. Decroux parece defender, como em Schiller (2006), a beleza para promoção da harmonia e da sensibilidade.

Assim, nas figuras *Saint-Sebastien* e *Quasimodo*, por exemplo, que trazem respectivamente as imagens do martírio de São Sebastião e o Corcunda de Notre-Dame oferecendo uma flor a Esmeralda, a construção artística não explora os elementos potenciais do grotesco sugeridos pelas temáticas e se atém a princípios que remetem mais diretamente à busca do ideal clássico de perfeição.

O esforço de Étienne Decroux de configurar sua mímica distante da referência da tradição popular, fora da linhagem originária, o levou a uma elaboração da experiência artística a partir de um olhar contemplativo. O entendimento da arte como experiência do belo, qualidade de encantamento e educação moral, que poderia aproximá-lo do pensamento estético de Schiller ou Rousseau, aponta, para Decroux, uma direção contrária às apropriações feitas pelos artistas modernistas. No discurso e obras decrouxianas, nota-se, com frequência, uma recusa do grotesco e a busca de formas harmoniosas, em uma acepção clássica.

Além disso, frequentemente, as palavras belo e beleza encontram-se associadas a um valor moralizante. A beleza encontrada no trabalho manual, por exemplo, se torna emblema da construção de valores morais:

> Outra coisa: se o trabalho manual é, como pensam Rousseau e Tolstoi, educador do pensamento, que lhe confere seu bom senso e moralidade; é o momento de dizer que o mímico corporal é o campeão dos trabalhadores manuais, pois de fato, o corpo é o primeiro instrumento.[69] (DECROUX, 1994, p. 176)

Em diversas passagens, Decroux sublinha sua percepção de arte vinculada à moral, construindo pontes entre as possibilidades da ação corporal

69 "Autre chose: si le travail manuel est, comme le pensent Rousseau et Tolstoï, éducateur de la pensée, qu'il lui donne son bon sens et sa moralité; c'est le moment de dire que le mime corporel est le champion des travailleurs manuels, car en fait, c'est le corps le premier instrument".

e valores morais. A visão que se apresenta com frequência no discurso decrouxiano equivale, mais uma vez, ao pensamento de Schiller, para quem um dos efeitos do belo é o enobrecimento da moral. É assim que Decroux encontra, pouco a pouco, correlações entre a expressividade corporal dos atores e a moralidade, com analogias entre, por exemplo, a abertura do corpo e a abertura do espírito. Para Decroux (2003, p. 190) "[a] beleza está para o corpo como a bondade para o coração".[70] A associação entre o belo e o bom – uma lembrança da *kalokagathía* platônica – a busca de um ideal de perfeição e o desejo de uma arte destinada à contemplação marcam a construção do estilo decrouxiano.

Assim, é preciso considerar, no estilo da *politesse*, que a criação se relaciona com esse ideal de perfeição, numa perspectiva de contemplação distanciada, equivalente à apreciação subjetiva de uma paisagem. Por este motivo, também, o enredo das figuras e das peças permanece em segundo plano, em favor das imagens corporais criadas a partir de um olhar subjetivo destinado a outro olhar subjetivado sobre o mundo. Decroux caminha, por meio da subjetivação, para uma espécie de cena-paisagem, cujo contato se dá pela apreciação contemplativa e que propõe, primeiramente, o encantamento sintetizado na expressão "*c'est beau!*" (é belo!).

Em outras palavras, embora a construção da MCD aconteça em um momento de revoluções contra a "arte antiga" e se proponha a uma reação contra formas estabelecidas, especialmente as do século XIX, o gosto pelo clássico de Decroux o faz olhar para um passado ainda mais distante em busca das soluções para suas questões estéticas. Ao recusar o grotesco, Decroux, mesmo declarando sua admiração por nomes como Molière e Chaplin, também recusa o cômico, ampliando a distância entre a mímica corporal e a tradição popular da mímica, em favor da busca pela subjetivação, pela exploração da aventura humana, com a estatura do trágico.

A dissociação da mímica corporal com o cômico tornou-se, aliás, uma das bandeiras de Decroux, para estabelecer um caráter distintivo para sua

70 "La beauté est au corps comme la bonté au cœur".

arte, levando-o a radicalizar a lógica da "arte séria", com raras incursões pelo gênero cômico em seu repertório.

No repertório decrouxiano, encontra-se um experimento cômico: *L'esprit malin* (*O espírito travesso*), peça curta criada por Decroux em 1946 com Maximilien Decroux e Eliane Guyon.

Na peça, um homem é assombrado por um espírito. Sentado em sua cadeira, vê, com surpresa, que seus braços (são os do "espírito travesso") fazem movimentos involuntários complexos. Para, como se se perguntasse como ou por que sua mão está fazendo isso, mas continua o seu trajeto de ações. Acende um cigarro e vê surgirem dois outros e mais dois, com certo ar de espanto, mas como quem ainda tenta uma explicação. Depois não são mais dois braços, um terceiro surge, sempre acompanhado de um ar de espanto investigativo, de um olhar absoluto sobre a situação.

Construída com base no estilo da *politesse*, a peça propõe afetar pelo sorriso e não pelo riso, como sugere Baudelaire (2005). A abordagem do cômico na MCD, no estilo decrouxiano, se dá pela exploração do riso inocente, sem as cores do grotesco e, outra vez, na direção do belo.

O tratamento cômico de *O espírito travesso* reforça a aproximação de Decroux com seu próprio estilo. A exploração das linhas e da harmonia das formas nos movimentos das duas personagens, mesmo em uma situação que poderia ter rasgos de grotesco, oferece-lhe a elegância e características de uma peça de salão destinada à apreciação risonha. Afastado da tradição popular da qual se origina, tanto em sua abordagem temática quanto pela recusa do cômico e do grotesco, o estilo decrouxiano define muitas das características da mímica corporal como uma forma de arte na qual o artista e a obra mantêm um lugar privilegiado, sublime. (MASCARENHAS, 2008a)

Do ponto de vista estético, mesmo com a abordagem de temas relativos ao seu tempo, Decroux se mantém fiel a esse parâmetro romântico, que foi sistematicamente quebrado pelas experiências da arte moderna. Basta imaginar, por exemplo, que anos antes de Decroux sequer ter entrado em contato com a mímica na École du Vieux Colombier, o Cabaret Voltaire (1916) realizava, em Zurique, suas experiências dadaístas e Marcel Duchamp escandalizava os salões de artes plásticas com seu *A fonte* (1917),

obra que rapidamente se tornou um marco da discussão das fronteiras e dos conceitos de arte e artista na época.

O belo decrouxiano parece, portanto, de alguma forma, anacrônico, mesmo para o seu próprio tempo. Ao se vincular a um ideal clássico de beleza, Decroux constrói seu estilo também voltado para um passado distante, apesar de abordar temáticas do seu tempo e até de utilizar procedimentos considerados modernos em sua criação artística. Essa contradição entre um ideal classicista e a utilização de procedimentos modernos se instala em suas obras, cuja acessibilidade se torna mais restrita, do ponto de vista da recepção, característica do hermetismo simbolista. Uma das razões para isso talvez sejam os complicados mecanismos de criação e elaboração artística utilizados nas peças e figuras.

As críticas formais produzidas diretamente sobre o trabalho de Étienne Decroux – especialmente entre os anos 1950 e 1960 – localizam-se na dificuldade de conexão ou compreensão do seu estilo – típica das experiências de vanguarda – e na expectativa de uma mímica mais digerível e divertida. Esse aspecto, em particular, gerou inevitáveis comparações com o estilo de Marcel Marceau, que fora seu aluno e conquistara grande popularidade com a pantomima moderna, repleta de recursos de comunicação direta e diversão.

Um exemplo desse entrave encontra-se na turnê realizada em Londres, em 1952. Em uma situação informal, Corinne Soum afirmou que Decroux mencionava frequentemente suas turnês, mas não se lembrava de que tivesse falado de apresentações na Inglaterra. De fato, em suas entrevistas e escritos, há menção de turnês em diversas cidades europeias, menos em Londres. No livro *À la rencontre de la mime et des mimes Decroux, Barrault et Marceau* (1958), Jean Dorcy oferece uma cronologia das atividades de Étienne Decroux em outros países até então. Constam da lista Amsterdã, Tel-Aviv, Milão, Estocolmo, Zurique e Oslo.

A possível turnê de Decroux na Inglaterra foi comprovada em 1997, quando das minhas atividades para obtenção do diploma em Mímica Corporal pela École de Mime Corporel Dramatique em Londres. Pesquisando o guia *The London Stage: 1950-59 – a calendar of plays and players* (1993) encontrei uma referência sobre a realização de 25 apresentações do Théâtre de Mime

Français no Lyric, Hammersmith, entre 29 de julho e 9 de agosto de 1952, com o elenco formado por Maximilien Decroux, Willy Spoor, Francisco Reynders, Étienne Decroux e Marise Flach. Na British Newspaper Library, foram encontrados os microfilmes de três recortes de jornal que não apenas comprovaram as apresentações da companhia de Decroux naquela época, como também revelaram os modos como a mímica corporal foi percebida e recebida pelo público e crítica naquele momento em Londres.

No jornal *The Stage*, de 31 de julho de 1952, o crítico dispara:

> Um pouco antes, ainda este ano, Marcel Marceau fez uma série de apresentações de mímica no Arts, que promoveram uma revelação na expressividade do corpo humano, ao mesmo tempo em que ofereceram um entretenimento cativante.
> Étienne Decroux prometia uma noite ainda mais encantadora, diante do fato de que ele foi o mestre de Marcel Marceau na arte da mímica.
> Seu programa é uma amarga decepção, sendo uma demonstração das possibilidades da mímica, ao invés da diversão em si.[71] (THEATRE…, 1952a, p. 23)

O artigo menciona ainda a dificuldade de acompanhar as sequências repletas de simbolismo e descreve uma das peças de Decroux, *As árvores*, como um dos momentos em que os artistas representavam árvores ao vento. A peça, que ainda hoje integra o repertório estudado pelos mímicos corporais para assimilação da técnica, era para Decroux a fisicalização da imagem das almas das vítimas torturadas pelo holocausto durante a Segunda Guerra Mundial.

Sem comparar o trabalho com aquele de Marceau, o crítico do *The Times* também sublinha o excesso de seriedade e pouca diversão nas apresentações da trupe de Étienne Decroux.

71 “Earlier this year Marcel Marceau gave a series of mime performances at the Arts, which proved a revelation in the expressiveness of the human body and at the same time provided captivating entertainment. Étienne Decroux promised an even more enchanting evening, in view of the fact that he is M. Marceau’s master in the art of mime. His programme is a bitter disappointment, being a demonstration of the possibilities of mime rather than an entertainment in itself”.

> O curto programa é composto por doze partes separadas, irregularmente equilibradas pelo contraste, mas sem, de outro modo, tentar uma continuidade. A impressão final não é feliz: muitas dessas partes enfatizam a miséria humana. […] A performance tem alguns pequenos momentos de excelência, mas faltam o equilíbrio e substância para oferecer uma noite completa de entretenimento.[72] (SEASON…, 1952, p. 9)

O artigo refere-se ainda a duas peças-solo de Étienne Decroux, "admiravelmente mimicadas", ambas abordando a luta e o peso a serem enfrentados pelo homem ao longo da vida. O crítico comenta, sem grande entusiasmo, sobre a apresentação de *O espírito travesso*, como número cômico integrante do espetáculo, interpretado por Maximilien Decroux.

A crítica mais implacável, porém, aparece no *The New Statement and Nation*, em 9 de agosto de 1952.

> O título sugeria algo elegante e sofisticado em termos de entretenimento. Foi, contudo, surpreendente estar diante de cinco pessoas, todas semi-nuas, emitindo aquele tipo peculiar de essência corporal que de algum modo cheira a propaganda nudista. […] O programa teve início com 'Passagem dos homens sobre a terra' que consistia em sérias e simples contorções corporais; havia também 'Ações Ilusórias', como remo, ciclismo e boxe etc.; e então quatro árvores vestidas com o que só posso descrever como fraldas verdes. Étienne Decroux, fundador e diretor dessa forma de expressão era o maior *expert*, mas não convencia como '*Homem Idoso*' – homens idosos raramente andam inclinando-se para trás. De novo, quando Marise Flach fez uma ação que interpretei como fechando uma janela, a representação foi descuidada. Em qualquer mímica, todos os tipos de comportamento devem ser precisamente observados e representados: nenhuma elevação espiritual compensará as fraquezas técnicas.[73] (THEATRE…, 1952b, p. 16)

---

72 "The short programme is made up of a dozen separate items, roughly balanced by contrast, but not otherwise attempting continuity. The final impression is not a happy one: too many of the items emphasize human misery. […] The performance has many small excellences but lacks the balance and substance to provide a full evening's entertainment".

73 "The title suggested something elegant and sophisticated in the way of entertainment. It was therefore surprising to be faced with five all but naked people

A turnê londrina é um exemplo de incompreensão e não aceitação da pesquisa estética de Étienne Decroux. De fato, ainda hoje as comparações com Marcel Marceau prevalecem nas discussões entre os diferentes estilos. As críticas se voltam especialmente para o hermetismo simbolista das formas decrouxianas, pautado na introversão e no desejo lírico, subjetivo, de tornar visível o invisível. Há também, talvez por conta da grande popularização da pantomima no século XX, a composição de um horizonte de expectativas[74] em torno dessa forma teatral, com a diversão pura.

Embora seja possível admitir como natural a rejeição ao trabalho de Decroux, já que muitos artistas que se vincularam a pensamentos vanguardistas sofreram perseguições e intolerância, também é preciso perguntar em que medida, ao longo do tempo, essa mentalidade foi alterada com relação ao seu trabalho, visto que muitos artistas de vanguarda foram posteriormente assimilados e reconhecidos por seu valor artístico ou pelo que representavam. Peter Gay (2009) fala, por exemplo, dos processos de transição, com durações variáveis, que levaram os pintores "malditos" das vanguardas modernistas a se tornarem ícones de grande valor e aceitação no mercado de arte da burguesia emergente do início do século XX.

Decroux, mesmo desejoso do reconhecimento do seu trabalho – o que transparece em alguns dos seus escritos – opta por radicalizar sua posição e afasta-se quase que completamente de grupos sociais e artísticos do seu

---

emitting that peculiar kind of body soulfulness that is in some way redolent of nudist propaganda. […] The programme opened with 'The passage of man on Earth', which consisted of serious and simply body writhings; there were 'Illusory Actions', such as rowing, cycling, boxing, and so on; and then four trees, dressed in what I can only describe as green diapers. Étienne Decroux, founder and director of this form of expression, was the most expert, but he was not convincing as 'Old Men' – old men seldom walk leaning backwards. Again, when Marise Flach made an action that I interpreted as shutting a window, it was performed sloppily. In any mime, all kinds of behaviour must be accurately observed and performed: no amount of spiritual uplift will make up for technical weakness."

74 O horizonte de expectativas é um termo presente na fenomenologia de Husserl e na hermenêutica de Gadamer, popularizado pela Estética da Recepção de Jauss. (CEIA, 2015) O horizonte de expectativas é o conjunto de crenças e de conhecimento prévios assimilados que limitam a liberdade do ato interpretativo.

tempo. A MCD se construiu a partir de diversas contradições e críticas e em meio a divergências não apenas teóricas ou estéticas, mas também sustentadas por noções de gosto ou desafetos pessoais. Há diversos relatos acerca do temperamento irascível de Étienne Decroux e alguns episódios em que teria demonstrado clara intolerância com outros artistas.

Por meio desses relatos surgem algumas das diferenças entre Decroux e os artistas com quem teve contato, pelo modo de abordagem e entendimento do teatro, da mímica e mesmo da arte. Jean-Louis Barrault chega a afirmar que o excessivo rigor do mestre era sufocante. (ROBINSON, 1996) Marise Flach, membro da companhia de Decroux durante a turnê londrina, relatou, durante a III Mostra de Mímica Contemporânea em São Paulo, em 2011, que Barrault dizia que improvisava e Decroux se encarregava da análise da criação, o que também contribuía para o que ele considerava uma "atmosfera sufocante".

Ao criar a técnica em um clima de introversão, intolerante à atividade teatral – avesso mesmo às experiências mais vanguardistas e experimentais, com raras exceções – Decroux restringiu o diálogo com a agoridade teatral e orientou-se para um entendimento da beleza ideal como o meio mais importante de comunicação em sua arte, mesmo na abordagem de temas próprios ao seu tempo, como nos exemplos das peças *L'Usine* ou *Les petits soldats*.

Eugenio Barba narra um episódio que parece emblemático das reações de Decroux ao teatro. Em junho de 1969, por ocasião das apresentações do Odin Teatret em Paris, Barba convidou Decroux para assistir à estreia de *Ferai*.

> O espetáculo foi concebido para sessenta espectadores, instalados em duas fileiras de bancos, colocadas uma diante da outra. O espaço para os atores era o solo entre as duas filas de espectadores. Decroux sentou-se e começou imediatamente a expressar para sua esposa suas próprias reações a esta estranha instalação. O espetáculo começou, mas os comentários de Decroux não pararam. Ao contrário: eles se tornavam cada vez mais incessantes à medida que o espetáculo avançava. O espectador que estava do seu lado aproximou-se de sua orelha e murmurou: 'Perdão, senhor, mas o senhor está incomodando o espetáculo'. Decroux se levantou indignado e respondeu: 'Senhor, é o espetáculo que me incomoda'. Ele

> pegou sua esposa pelo braço e se foi, passando com um ar de realeza por meio dos atores. Ele saiu batendo um pouco a porta.[75] (BARBA, 2003, p. 17)

Thomas Leabhart (2015, p. 57) relata outro episódio que também ilustra a opção de Decroux por esse afastamento e negação das coisas do seu tempo:

> Em 1968, houve as grandes manifestações violentas do movimento estudantil de Paris. Eu cheguei em outubro. As manifestações tinham acontecido em maio e junho e continuaram ao longo do verão. Quando eu cheguei, elas já estavam diminuindo, mas ainda havia ocasionalmente alguns tipos de manifestações menores. Era um grito de liberdade e mudança na sociedade… Contudo, enquanto isso, no porão de Decroux, a vida seguia de uma forma muito bem estabelecida.

Decroux chegava mesmo a impedir que seus alunos tivessem contato ou experiências com outros artistas, em *workshops* ou participando de espetáculos. Há relatos de alunos que foram expulsos da escola porque atuaram em peças fora do âmbito escolar ou frequentaram cursos em outros lugares. O próprio Leabhart (2015, p. 58) narra o seguinte episódio: "E um dos alunos antigos disse a Decroux que queria fazer um workshop com Grotowski. E Decroux disse que ele não podia. Então, o aluno disse que ia fazer mesmo assim. E Decroux o expulsou da escola".

É preciso notar que essa intolerância era direcionada quase exclusivamente contra o teatro, tanto para as experimentações mais recentes quanto às

---

75 "Le spectacle était conçu pour soixante spectateurs, installés sur deux rangées de bancs, placées l'une en face de l'autre. L'espace pour les acteurs était le sol entre les deux files de spectateurs. Decroux prit place et il commença tout de suite à exprimer à sa femme ses propres reáctions pour cette étrange installation. Le spectacle commença, mais les commentaires de Decroux ne cessèrent pas. Au contraire: ils devenaient de plus em plus incessants au fur et à mesure que le spectacle avançait. Le spectateur qui était à côté de lui se pencha alors à son oreille et lui murmura: "Pardonnez-moi, monsieur, mais vous dérangez le spectacle". Decroux se leva et avec un air indigné répondit: "Monsieur, c'est le spectacle qui me dérange". Il prit sa femme par le bras et s'en alla passant d'un air royal au milieu des acteurs. Il sortit en claquant un peu la porte".

formas mais tradicionais, incluindo a grande rejeição à pantomima. Não se observa o mesmo nível de resistência com outras formas de arte e percebe-se um esforço de dialetização entre o passado e o presente em seu discurso, por meio de exemplos das diferentes linguagens artísticas. Os textos e entrevistas de Decroux estão recheados de exemplos elogiosos a artistas e obras musicais, visuais, literárias e cinematográficas, tanto clássicos quanto modernos. Obras de Boileau, Racine, Ingres, Picasso, Maillol, Wagner, Michelangelo, Chaplin ou Victor Hugo aparecem indistintamente para ilustrar ou justificar aspectos específicos da mímica corporal, em sua defesa da linguagem e da criação artísticas.

Porém, do ponto de vista do entendimento estético sobre a arte, Decroux mantém um olhar pelas "coisas antigas". O desejo de erigir uma Arte para o teatro, a partir do ideal da supermarionete, repensando o trabalho do ator com uma rigorosa base geométrica, provoca um desequilíbrio da balança nietzschiana em favor do espírito apolíneo, concedendo grande espaço às normas estéticas que caracterizam o seu estilo. O apelo dionisíaco que permitiu o aparecimento da mímica, em seus primórdios na antiguidade clássica, como arte transgressora, e que se manteve presente ao longo de toda a história, perde espaço no estilo da *politesse* e marca toda trajetória de edificação da MCD.

Identificada com um caráter prometeico (SKLAR, 1996), a MCD assume uma natureza quase sagrada, ritualística – influência do pensamento de Craig –, como se a função do ator-mímico ainda fosse representar para os deuses, negligenciando propositalmente a presença humana. Não à toa, a escolha de Decroux recai frequentemente sobre temas existenciais, como se desejasse reconstruir as dimensões do *métron*, a medida humana da antiguidade clássica. O amor, a luta, a opressão, a guerra, o martírio, ganham traços heroicos, de grandeza apolínea. Até mesmo os temas prosaicos são elevados à categoria de ação heroica: lavar roupas ou aplainar uma madeira são realizados por seres maiores do que a vida.

> Apolo, como é o deus de todas as faculdades criadoras de formas, é também o deus da adivinhação. Ele que, desde a origem, é a 'aparição' radiosa, a divindade

> da luz, reina também sobre a aparência, plena de beleza, do mundo interior da imaginação. (NIETZSCHE, 1994, p. 42)

O apolíneo decrouxiano encontra-se no rigor formal, na exploração da beleza harmoniosa e equilibrada, na abordagem de temas considerados grandiosos – ou nos temas prosaicos que são tratados de modo grandioso – e, sobremaneira, no controle da emoção. Nietzsche (1994, p. 42) afirma, sobre Apolo, que "[…] ainda quando exprime o cuidado e a cólera, não deve desaparecer do seu rosto o reflexo sagrado da visão de beleza".

Com relação a esse aspecto, há, precisamente, no estudo da mímica corporal, a busca de uma neutralidade facial em favor da expressividade global do corpo. Como exercício e, algumas vezes, também como recurso poético, o estudo da mímica corporal é realizado com o rosto coberto, utilizando-se um véu semitransparente à guisa de máscara neutra. As experiências com o rosto coberto permitem aos praticantes se conscientizar da expressividade do corpo dilatado, ao mesmo tempo em que impedem as substituições ou ilustrações das ações corporais pela expressão facial. Embora o próprio Decroux tenha hesitado entre utilizar ou não o rosto coberto, o recurso é frequentemente utilizado na prática da MCD, sobretudo nas investigações de ações mais abstratas.

Em várias ocasiões, Corinne Soum afirmou que, como princípio expressivo, de acordo com o caminho estético do estilo decrouxiano, a emoção deve brotar como água, seguindo o fluxo do movimento e expressando-se a partir dele e não como elemento prévio, evitando-se as imposições caricaturais da expressão e o descontrole emocional. Para Decroux, a caricatura e o descontrole emocional – características largamente associadas ao espírito dionisíaco – impedem a criação verdadeiramente artística, afastando-a do domínio da beleza. A expressão das emoções, no estilo decrouxiano, em conformidade com a tendência do pensamento da supermarionete de Craig, segue de perto o espírito apolíneo. Por essa razão, no estilo decrouxiano o mímico deve manter, como rege o espírito apolíneo, "a livre serenidade das emoções mais violentas, essa serena sabedoria do deus da forma." (NIETZSCHE, 1994, p. 42)

> [...] de minha parte, eu desejo o nascimento desse ator de madeira. Eu vejo essa marionete fisicamente grande, suscitando, pelo aspecto e pelo jogo um sentimento de gravidade e não de condescendência. A marionete que nosso sonho invoca não deve fazer rir nem provocar ternura, como fazem os brinquedos de uma criança pequena. Ele deve inspirar o terror e a piedade e, a partir daí, se elevar até o sonho.[76] (DECROUX, 1994, p. 24)

A busca desses atributos reforça, com veemência, o desejo de uma arte sublime, do teatro como pintura, de dimensão lírica, no qual o espectador é contemplador das cenas-paisagem, sem a possibilidade de uma intervenção mais direta.

A seriedade ou tentativa de neutralidade da expressão do mímico corporal, ao realizar suas ações, remete também a um procedimento característico da estatuária grega da antiguidade, particularmente se considerarmos as alterações observadas entre as obras arcaicas e o período clássico. O desenvolvimento de técnicas que permitiram ampliar o grau de movimento e a impressão de vida nas esculturas do período clássico eliminou, segundo Janson (1992), o leve sorriso característico das obras do período arcaico.

Essas características são ainda mais evidenciadas quando se considera uma das formas de trabalho do foco, denominada na mímica corporal de "olhos pintados" (*les yeux peints*), na qual o olhar dirige-se ligeiramente acima da linha do horizonte. Nesta posição fixa, o foco muda para outro ponto no espaço apenas quando a cabeça ou algum outro segmento tem sua posição alterada. Os "olhos pintados", na busca da neutralidade da face, alimentam a impressão ritualística e mesmo deificada do mímico em cena. No repertório de peças e figuras decrouxianas, o foco é, quase sempre, difuso e orientado para o infinito. Assim, por exemplo, nos duos amorosos decrouxianos, o olhar do casal quase nunca se encontra ou, quando isso

---

76 "Pour ma apart, je désire la naissance de cet acteur de bois. Je vois cette marionnette physiquement grande, suscitant par l'aspect et le jeu un sentiment de gravité et non pas de condescendence. La marionnette que notre rêve appelle ne doit faire rire ni attendrir comme le font les ébats d'un enfant en bas âge. Elle doit inspirer la terreur et la pitié et, de là, s'éléver jusqu'au songe".

acontece, é desviado imediatamente. Não são amantes, mas arquétipos, representados pelo ideal da supermarionete encarnada.

Esse conjunto de elementos que caracterizam o estilo decrouxiano permite traçar um panorama das dificuldades da criação contemporânea com a mímica corporal. O pensamento estético, cujo ar passadista foi apontado, ainda aparece nas formas e nos modos de criação artística de mímicos contemporâneos, o que, de algum modo, dificulta as rupturas com o estilo. Nota-se, em muitos casos, inclusive, a reprodução da técnica em espetáculos inteiramente espelhados no estilo decrouxiano.

Barba (1994) faz uma distinção entre a repetição (entendida como reprodução) e a transmissão das técnicas formais, particularmente entre atores do Oriente. De acordo com ele, os artistas em cujos resultados se nota a vivacidade das técnicas são aqueles que acrescentam aos rigorosos estilos o seu próprio *modus operandi*, sua personalidade e subjetividade. Afastando-se da reprodução pura e simples dos estilos dos seus mestres, esses artistas mergulham na inovação e inventividade, ampliando os níveis de expressão e ativação da técnica. Nesse sentido, a chamada “transmissão” abandona o estado quase passivo promovido pelas noções de repetição – como reprodução – e tradição e cria espaços para a dinamização criativa e transformadora das formas e estilos. Ao compreender os traços que definem o estilo, torna-se possível evitar as reproduções doutrinárias, típicas de um processo de aprendizagem baseado na lógica da transmissão oral, pela hierarquização do saber construído na relação mestre-discípulo.

Em algumas instâncias, pode-se notar uma abordagem semelhante às práticas ritualístico-artísticas típicas das formas teatrais orientais. Não por acaso, Barba e Savarese (1995) consideram a MCD como a única técnica ocidental que equivale, por sua abordagem e pela exploração particular dos princípios que retornam, às técnicas do ator do *polo norte*. É possível afirmar que essa equivalência se estende também ao modo de transmissão baseado no binômio mestre-discípulo e nas relações hierárquicas que se estabelecem a partir disso.

Nas experiências contemporâneas de criação com a MCD, é possível notar, eventualmente, também uma preocupação purista com relação à

técnica, certo receio de corrupção do projeto original, fator que justifica ou que talvez resulte da excessiva introversão mencionada anteriormente e de certo conservadorismo escolar.

O conservadorismo escolar pode se manifestar de diferentes modos. Alguns mímicos optam pela reprodução do rigor formal, outros pela preservação do estilo e outros ainda por uma proposta de continuidade dos percursos de criação de Étienne Decroux. A dificuldade que se apresenta, no entanto, é a possibilidade ou não de atuar artisticamente nos limites dessa distinção, apropriando-se da técnica sem reproduzir o estilo. Assim, quais as perspectivas de instauração de uma poética pessoal e contemporânea na MCD? Afinal, sendo um sistema de criação artística, como sugere Leabhart (2015, p. 57, grifo nosso), "não deveria ser a mímica corporal de Decroux, de Tom, de Steve e Corinne. Tem de ser a *sua* mímica corporal".

Leabhart também recomenda evitar os temas escolhidos por Decroux como uma saída para o desenvolvimento de um estilo pessoal. Eliminar duos amorosos e combates antigos, por exemplo, para propiciar a exploração de um universo temático diverso, poderia gerar, de algum modo, um ponto de distanciamento. No entanto, esse procedimento causaria restrições excessivas, haja vista que o variado leque explorado por Decroux, tanto em seu trabalho artístico, quanto na nomenclatura técnica, inclui abordagens da vida social, artesanal, urbana, da natureza e muito mais.

Além disso, esses temas não são privilégio da criação decrouxiana e estão presentes nas mais variadas obras em todas as linguagens artísticas. Por fim, abordar temas diferentes, apenas para afastar a tentação de reproduzir o estilo, pode não ser condição suficiente, já que mesmo temas distintos podem ser tratados de acordo com os parâmetros do estilo transmitido.

Para a proposta de atualização da técnica, não se trata, portanto, de pensar o estilo decrouxiano apenas nas dimensões formais ou de conteúdos explorados. É preciso compreender mais profundamente os elementos que caracterizam e estruturam o modo de comportamento cênico do mímico com base na ação corporal.

A AÇÃO MÍMICA

O motivo central que compõe a trama da criação na MCD pode ser caracterizado pelos modos de comportamento cênicos determinados pela ação corporal. É possível mesmo afirmar que o cerne da criação mímica se encontra na produção da ação, compreendida aqui a partir do sentido extensivo de *práxis*, que congrega também a noção de *estado*. (SARRAZAC, 2010) Agregada à linhagem do chamado teatro físico, a MCD se ocupa da expressão do imaginário pela exploração da palpável materialidade do corpo.

Pode-se observar que o tratamento da ação é um dos fatores determinantes para a caracterização do estilo tradicional decrouxiano e, consequentemente, para a construção de outros estilos. Por meio dos modos de tratamento da ação, portanto, é possível encontrar uma ponte para elaborações artísticas em conexões com princípios e procedimentos das teatralidades contemporâneas. O fato de os diversos procedimentos presentes no estilo serem ainda utilizados por artistas mímicos contemporâneos, seguindo

modos de criação e entendimento da ação conforme Étienne Decroux, tem resultado em experiências artísticas também aproximadas ao estilo original.

Compreender como funcionam esses procedimentos e formas de tratamento da ação torna-se fundamental para a elaboração de uma cartografia de princípios e procedimentos de criação com a MCD pautada em desejos e perspectivas contemporâneas. Uma visão mais aprofundada permitirá, também, desconstruir e desmistificar os modos de composição decrouxianos em torno de noções como fragmentação e abstração.

Assim, em que dimensões da teatralidade se encontram esses princípios? Como se define e se caracteriza a noção de ação? Como as ações se estruturam, organizam-se e são criadas no estilo decrouxiano? Quais são os procedimentos utilizados em sua ordenação? Como essas ações poderiam ser retrabalhadas ou conectadas com procedimentos teatrais contemporâneos? Essas questões serão discutidas a seguir, para compreender o percurso na busca de princípios e procedimentos de criação cênica, em diálogo com a agoridade da técnica, reduzindo-se as imposições do estilo original.

Como síntese provisória, observa-se na MCD a presença de dois eixos que, aparentemente, apontam para direções contrárias: um eixo passadista e outro de natureza projetiva. No primeiro encontra-se o caráter programático do estilo decrouxiano, constituído pela fusão de procedimentos poéticos, os quais, mesmo influenciados pelas experiências modernistas, são organizados a partir de uma visão estética classicista. No segundo eixo, encontra-se a mobilidade da MCD como sistema cujos princípios podem ser retrabalhados e oferecem variadas possibilidades de conexão com as diversas agoridades.

No entanto, é preciso que os dois eixos sejam abordados à luz de um entendimento contemporâneo sobre as artes e o fazer teatral. Assim, para pensar a cena decrouxiana em torno de valores e procedimentos vinculados a uma estética contemporânea, será utilizada aqui a noção de teatralidade.

Para Féral e Bermingham (2002), a teatralidade não é uma qualidade inerente à atividade teatral nem se constitui em uma soma de propriedades ou características. No artigo *"Theatricality: the specificity of theatrical language"* os autores definem a noção de teatralidade a partir de três pressupostos:

1) a teatralidade pode emergir do espaço, da realização espacial, independentemente da presença do ator. A natureza espetacular do palco é percebida nas relações entre os objetos dispostos, o cenário ou a iluminação cênica;

2) a teatralidade emerge da consciência do espectador de uma intenção teatral;

3) a teatralidade se relaciona com um modo de olhar. É o olhar que cria o espaço virtual da ficção.

Desse modo, a noção de teatralidade pode ser transposta, por exemplo, até mesmo para atividades da vida cotidiana, de dimensões abrangentes e sem caráter normativo. Fischer-Lichte (1995) acrescenta que a teatralidade não é apenas um modo de percepção, mas também um modo de comportamento, o que se realinha com a noção ampliada de *práxis* (ação/estado).

Pavis (apud FERNANDES, 2010) defende o sentido da teatralidade como modo de comportamento vinculado à ideia de encenação, a partir de procedimentos de criação e formalização cênica, de maneira que há teatralidades plurais ligadas a contextos e trabalhos artísticos específicos. Assim, espetáculos que exploram o uso de convenções do realismo formal podem ser tão plenos de teatralidade – teatralidade denegada – quanto as mais avançadas experiências contemporâneas de performatividade – teatralidade consciente.

A pesquisa das teatralidades se volta, portanto, para os processos de criação e configuração formal que possibilitam a vinculação das obras a um *modus operandi* específico nas mais diversas referências poéticas, estilos artísticos e pensamentos estéticos. Assim, a presença simultânea das múltiplas teatralidades é um dos aspectos que definem o panorama polifônico do teatro contemporâneo, mesmo sendo possível distinguir a influência de estilos mais antigos nas obras.

No estudo do teatro pós-dramático, Lehman (2007) defende alguns dos princípios que caracterizam as teatralidades contemporâneas, especialmen-

te no que diz respeito à combinação em larga escala de procedimentos poéticos que favorecem a fragmentação da narrativa, a heterogeneidade de estilos e o hibridismo de linguagens.

Embora o autor reconheça que esses procedimentos já se encontram salpicados nas vanguardas modernistas – e, acrescentamos, também na mímica decrouxiana – sua utilização, a partir de uma mentalidade contemporânea, confere às obras um caráter singular. Para ele, as vanguardas modernistas possibilitaram o rompimento de vários paradigmas teatrais estabelecidos como verdades artísticas, experimentando modestamente os procedimentos poéticos que permitiram a renovação do teatro ao longo do século.

O rompimento da linearidade, do princípio da narração e da figuração, as explorações de uma narrativa fragmentada e a presença de elementos hipernaturalistas grotescos – como no Expressionismo – tentam dar conta de um novo entendimento do teatro, pautado na perspectiva da reteatralização. Nesse sentido, a reteatralização do teatro na contemporaneidade se dá especialmente pela compreensão da concretude do ato teatral, em torno da presentidade da cena.

> Trata-se aqui de expor o teatro por si mesmo, como uma arte no espaço e no tempo, com corpos humanos e todos os recursos que ele inclui como obra de arte total, assim como na pintura, a cor, a superfície, a estrutura tátil e a materialidade puderam se tornar objetos autônomos de uma experiência estética. (LEHMAN, 2007, p. 160)

O uso do espaço-tempo considerado em sua dimensão aqui e agora, abre caminho para o surgimento do que Fernandes (2010) chama de princípio da literalidade: em cena, os objetos valem também por si mesmos, com suas funções originais, e não apenas com funções significantes ou metafóricas.

A exploração do compartilhamento do tempo-espaço marca o lugar da essência do teatro e sublinha as possibilidades de interação do espectador com a cena, como espaço de jogo. (GUÉNOUN, 2004) Em uma forma que se propõe a funcionar "segundo as regras do sonho" (LEHMAN, 2007,

p. 379), o corpo e a ação ocupam um papel fundamental. Nessa perspectiva, o corpo não é um instrumento, um suporte simbólico mas é parte do espaço real do teatro. O movimento e a ação estão, portanto, desvinculados de uma lógica linear e são compostos por meio de procedimentos que investem na repetição e na instalação de rapidez frenética ou de lentidões mortais ou nas imobilidades que reafirmam a extensão do tempo.

Em parte, pode-se afirmar que o projeto original da MCD também pode ser articulado com essa perspectiva, explorando tais procedimentos em níveis diferenciados. O desejo de representação do invisível traz, muitas vezes, nas obras decrouxianas, a expressão de ações e estados, com o uso de procedimentos poéticos vanguardistas. Há, contudo, uma estrutura subjacente que determina, no estilo, os modos de comportamento cênico do mímico, configurada em torno dos princípios da ação corporal.

No esforço de trazer à tona os elementos específicos da ação realizada pelo mímico corporal, denomina-se aqui de ação mímica aquela que tem por referência os princípios da MCD. Essa designação permite distingui-la dos limites atribuídos à ação física, cujos princípios teórico-práticos originais encontram-se nas obras escritas por Stanislavski. Sendo ação física, a mímica tem seus contornos marcados de acordo com os procedimentos específicos de tratamento presentes no estilo decrouxiano e aponta os caminhos nos quais o tratamento artístico contemporâneo pode se desenvolver.

Bonfitto (2003) considera a ação física como um eixo, um princípio fundador que permeia os mais diversos métodos e sistemas de criação cênica, embora estruturada por meio de diferentes formas. Assim, a ação física está na base do trabalho de Stanislavski, Grotowski, Meyerhold ou Decroux, levando-se em conta suas várias abordagens e particularidades técnicas e estéticas. A forma de abordagem da ação física na MCD – assim como em cada uma das técnicas mencionadas – tem características particulares e, por essa razão, seus contornos serão delimitados de modo a estabelecer, posteriormente, caminhos diferentes daqueles inerentes ao estilo decrouxiano.

O conceito de ação física foi elaborado por Stanislavski para tratar do conjunto de ações cênicas relacionadas tanto aos movimentos externos –

andar, gesticular, mover-se, falar – quanto aos impulsos interiores que os originam. A ação física se configuraria, assim, como elemento de ligação e síntese dos impulsos interiores manifestos nas atividades efetivamente realizadas pelo corpo.

A sistematização do método de ações físicas de Stanislavski se volta para o trabalho do ator, um modo de reconhecimento das situações explicitadas no texto dramático que permitirão a criação da vida física e espiritual do papel. Para Stanislavski (1986), as ações e movimentos do ator devem estar relacionados com os conteúdos internos da peça, de modo que sejam recriadas, de forma viva, as circunstâncias construídas pelo dramaturgo. A compreensão dos fatos e circunstâncias leva à descoberta da vida interior do papel escondida no texto. Desse modo, as ações externalizam os sentimentos internos de um personagem.

Em *A criação de um papel* (1990), há uma longa descrição de duas importantes fases do método de ações físicas: o período da encarnação física e a criação da vida física de um papel. Esses textos reforçam a relação existente entre as qualidades internas e externas a serem exploradas pelo ator, no sentido de transformar os elementos psicofísicos trabalhados durante a construção do personagem em uma espécie de segunda natureza. "A ação cênica é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para sua forma física". (STANISLAVSKI, 1986, p. 63)

Assim, a ação física se caracteriza por movimentos e impulsos interiores, que lhe são prévios. De acordo com essa perspectiva, primeiro há os impulsos internos os quais levam à ação interior, que se expressará por meio da ação exterior. Isso significa que a ação exterior em cena precisa ser inspirada, justificada e convocada pela atividade interior. O próprio Stanislavski (1999, p. 69) afirma que a ação "é antes uma coisa interna, uma atividade espiritual".

Há um trânsito que se estabelece do interior para o exterior, do impulso interno para a ação. A ação se caracteriza, desse modo, como uma satisfação materialmente expressa, interior ou exterior, de um desejo da personagem. Em uma primeira abordagem, o processo de criação da ação física passa pela

análise das circunstâncias e dos fatos da peça, pelo uso da imaginação, pela identificação de impulsos interiores, desejos e objetivos da personagem, pela fase da experiência emocional, até que ganhe sua forma na fisicalidade. Apesar de uma atenção com a condição física dos atores, nessas etapas, o corpo é o último elemento a ser incluído na elaboração da ação.

> Deixemos que o corpo entre em ação *quando já não for possível contê-lo*, quando ele sentir a profunda essência interior das emoções experimentadas, dos objetivos interiores por ela despertados. (STANISLAVSKI, 1999, p. 113, grifo nosso)

Nesse sentido, a força motriz para a ação são os objetivos identificados e construídos, pela imaginação ativa, para concretização do pensamento e tema engendrados pelo dramaturgo. Os movimentos têm um propósito psíquico subjacente, que funciona como uma mola propulsora, sem a qual a ação não faria, de acordo com Stanislavski, nenhum sentido.

Na fase da experiência emocional, o ator entra em contato com os componentes emocionais presentes nas circunstâncias e determinados pelos objetivos e superobjetivos do texto. A ação é movida pela lógica do sentimento e, ao mesmo tempo, pode estimular a descoberta de novos componentes emocionais, sempre limitados pela construção dramatúrgica original.

No método das ações físicas, Stanislavski propõe uma pesquisa artística das atitudes e comportamentos humanos naturais nas circunstâncias determinadas. Esse natural, porém, é definido a partir da distinção entre a vida e o teatro e demanda treinamento artístico do ator, conhecimento do corpo, o aprimoramento postural e gestual, para se tornar um instrumento capaz de dar vida ao sonho do dramaturgo. Há uma preocupação no treinamento corporal com a elegância, a clareza gestual, a precisão e a decisão na realização de ações.

Na prática proposta por Stanislavski, a coluna vertebral tem como função manter o equilíbrio da cabeça e dos ombros, que devem ser deslocados como um passageiro na primeira classe:

> Sua finalidade [da espinha dorsal] é a de atuar como uma mola em espiral, dobrando-se em qualquer direção ao menor movimento, a fim de manter o equilíbrio dos ombros e da cabeça que, na medida do possível, devem permanecer tranqüilos e livres de sacudidelas. (STANISLAVSKI, 1986, p. 76)

De acordo com Checkhov (1986), no método, a preparação corporal é realizada no intuito de sensibilizar o corpo para o impulso criativo, aumentar a concentração e possibilitar o relaxamento dos músculos envolvidos na ação, para eliminar gestos irrelevantes às circunstâncias dadas e preencher toda ação com conteúdo interno.

O gesto é extensão do que se passa no interior dos personagens e o ator deve ter controle de suas ações para utilizar conscientemente apenas o que for desejado em sua criação artística. É necessário, nesse sentido, que as ações físicas sejam justificadas pelas circunstâncias, pelas motivações e pelos impulsos internos.

Finalmente, o método das ações físicas inclui o tempo-ritmo, estudo das variações rítmicas de um movimento ou ação. A alteração do tempo-ritmo afeta as faculdades psicofísicas do ator, oferecendo-lhe diferentes possibilidades de expressão dos conteúdos internos. Por essa razão, a técnica do tempo-ritmo também permite ao ator fazer o caminho inverso e acessar novos componentes emocionais na criação do papel. De acordo com Stanislavski, o tempo-ritmo determina e é determinado por conteúdos internos.

Apesar de ser apresentado de forma esquemática como um processo unidirecional – do interior para o exterior – é preciso sublinhar que, de fato, a criação de ações físicas tem mão dupla, já que não apenas o entendimento das circunstâncias gera ações, mas também, o ritmo e impulsos estabelecidos na ação física são capazes de desencadear processos interiores, ligados, por exemplo, à memória das sensações do próprio fazer ou ao despertar de emoções de outra ordem.

A ação mímica, por sua vez, se constitui pela elaboração de uma partitura de execução corporal, composta pelo movimento do ator em cena e propõe a investigação de ações simples com inspiração na natureza, no comportamento social, nas atividades humanas. Contudo, diferentemente

do sistema stanislavskiano no qual existe a busca de um artifício natural, a ação mímica se propõe à pesquisa de artifícios notadamente artificiais com alto grau de estilização. Isso poderia aproximar a ação mímica da pesquisa do gesto simbólico no teatro pobre de Grotowski, guardadas as divergências de abordagem técnica e estética.

Ambos, Decroux e Grotowski, acreditam no teatro como um lugar do artifício e da busca de uma qualidade corporal diferente daquela utilizada na vida cotidiana. Grotowski (1987, p. 28) afirma que "o ator é um homem que trabalha em público com o seu corpo, oferecendo-o publicamente". Se esse corpo se limita a demonstrar o que é – algo que qualquer pessoa comum pode fazer –, não constitui um instrumento obediente capaz de criar um ato espiritual. Para Decroux (2003, p. 199), "o importante não é fazer coisas extraordinárias de maneira comum, mas coisas comuns de maneira extraordinária".[77] O foco se encontra na busca de meios para a representação do invisível.

Há, em ambos os sistemas, o desejo de uma expressão que pode ser sintetizada pelo termo "espiritual", alcançado por meio da utilização de artifícios que permitam uma criação simbólica na cena. Grotowski (1987, p. 15) justifica sua pesquisa a partir do entendimento de que a elevação espiritual é expressa mediante símbolos e, portanto, o "gesto significativo, não o gesto comum, é para nós a unidade elementar da expressão".

> Verificamos que a composição artificial não só não limita a espiritual, mas de fato conduz a ela. (A tensão tropística entre o processo interior e a forma fortalece ambos. A forma é como uma sedutora armadilha à qual o processo intelectual responde espontaneamente, contra a qual luta). As formas do comportamento 'natural' e comum obscurecem a verdade; compomos um papel como um sistema de símbolos que demonstra o que está por trás da máscara da visão comum: a dialética do comportamento humano. [...] O homem num elevado estado espiritual usa símbolos articulados ritmicamente, começa a dançar, a cantar. (GROTOWSKI, 1987, p. 15)

77 "L'important n'est pas de faire des choses extraordinaires de manière ordinaire, mais plutôt de faire des choses ordinaires de manière extraordinaire".

Mesmo com métodos e proposições diferentes, há uma consonância de propósitos, experimentados, cada um, de acordo com as convicções dos seus criadores. Nesse aspecto, o que para Grotowski é gesto simbólico, Decroux chama de atitude. O gesto é, para ele, indicativo do que os outros têm de fazer, enquanto a atitude que determina a possibilidade de criação simbólica em cena é resultado do movimento. Em seus textos, Decroux coloca a atitude como unidade elementar da expressão e declara: "Eu disse que prefiro a atitude ao gesto. Eu ainda não disse que prefiro a atitude ao movimento. Ainda não."[78] (DECROUX, 1994, p. 124)

Decroux e Grotowski também compartilham a experiência de eliminação de todos os acessórios considerados supérfluos e concentram sua atenção no trabalho do ator, como ponto de convergência da atividade teatral. Em termos de concepção da ação física, Grotowski defende que a ação deve ser consequência de um desnudamento, um ato total, capaz de provocar o espectador. Essa construção se dá pelo método da via negativa, da eliminação dos vícios e descoberta de uma técnica expressiva pessoal, com base nos esconderijos da personalidade do ator. Para Decroux, por outro lado, a ação é um ato igualmente articulado e disciplinado, conquistado pelo desnudamento físico, pela busca de uma neutralidade e pela conquista dos fundamentos de sua técnica externa.

Essas relações com o pensamento de Grotowski não implicam um parentesco de ordem estética ou mesmo técnica, exceto, talvez, pela aproximação com a noção de teatro físico. Os caminhos percorridos pelos dois artistas diferem radicalmente, especialmente quando se consideram os resultados artísticos de suas pesquisas. De um lado, encontra-se, por exemplo, a pesquisa formal de Decroux, em torno de princípios geométricos e de um ideal de beleza, presente nos repertórios e em suas cenas-paisagem. Do outro lado, o ato total de Grotowski, que inclui, dentre outras coisas, a busca da emoção radical, da inserção do grotesco e uma perspectiva de imersão e provocação do espectador. A partir dessas interfaces, utilizadas como exemplos referenciais, podem-se perceber algumas particularidades

78 "J'ai dit que je préfère l'attitude au geste. Je n'ai pas dit que je préfère l'attitude au mouvement. Pas encore."

dos tipos de ação física propostos por diferentes sistemas e métodos de criação teatral e compreender os modos de funcionamento da ação mímica.

A ação mímica pode ser definida como o movimento realizado pelo mímico na elaboração de uma partitura cênica, improvisada ou previamente construída. Na MCD, a ação é uma atividade corporal, material, e não tem como ponto de partida necessariamente uma justificativa de origem emocional, factual, circunstancial, dramatúrgica ou de impulsos interiores, o que se opõe, em parte, à definição stanislavskiana do caráter espiritual da ação.

Na MCD, a ação tem uma natureza ontológica e não se configura somente como um dos elementos constitutivos de um sistema maior, como é o caso da ação física nos moldes stanislavskianos, mas se define como o próprio sistema expressivo, com natureza autônoma, desvinculada de justificativas interiores. A ação se justifica pela própria ação, a partir de sua respiração, articulação e ritmo e cria imagens que, sem compromisso com o texto dramático, permitem gerar outras imagens vivas. Essas, por sua vez, podem se vincular a outras imagens, adquirindo sentidos os mais diversos em uma trama que aponta relações tanto com o mundo físico, quanto com o espiritual, da alma, do pensamento, do invisível: "O mímico faz a coisa e o espectador, ao ver a coisa material, pensa em sua analogia com o espiritual".[79] (DECROUX, 2003, p. 105)

Isso não significa, porém, que o intérprete não esteja submetido ao trânsito entre o estado interior e a ação externa. As ações podem levar a um estado psicofísico – também como sugerem Stanislavski e Grotowski – do mesmo modo que estados internos podem gerar ações mímicas. A distinção compreensiva encontra-se especialmente no processo de construção dessas ações, cujas partituras são elaboradas a partir de princípios diferentes daqueles presentes na ação física stanislavskiana original.

O primeiro aspecto a observar é justamente o fato de que imagens, não objetivos ou circunstâncias racionalizadas, são o ponto de partida para a criação. Assim, imagens que podem ser geradas a partir da observação, impressões, percepções, oriundas de objetos concretos, de movimentos

79 "Le mime fait la chose, et le spectateur en voyant la chose matérielle pense à son analogie avec le spirituel".

corporais, de fenômenos mais diretamente ligados ao imaginário ou de qualquer outra fonte de inspiração constituem a base para a criação das ações mímicas. A fundação da ação mímica encontra-se nessas imagens prévias ou que surgem no momento da exploração de um movimento corporal. Com seu imaginário ativo, o mímico investiga as possibilidades de recriação daquelas imagens, não com a intenção de reproduzi-las ou traduzi-las corporalmente, mas na busca de um ponto essencial, uma característica, uma linha ou um ritmo particular.

No processo de criação de uma ação mímica, as fases consecutivas do trabalho de interiorização podem ser eliminadas e substituídas por uma integração entre o imaginário e a fisicalidade. A noção de consecutividade presente na ação física também é alterada na ação mímica quando se trata da relação entre o impulso e a fisicalização. A ação mímica se caracteriza pela simultaneidade desses elementos, de modo que o impulso tem uma natureza corporal e não psíquica. O propósito de Decroux, como para Grotowski (1987), é o de reduzir a distância entre impulso e ação, para que impulso se torne ação fisicamente realizada. A simultaneidade entre o imaginário do mímico e a ação que ele realiza é sintetizada assim por Étienne Decroux (2003, p. 204): “Sonhar que o corpo é uma luva cujos dedos seriam o pensamento”.[80]

Por conseguinte, o pensamento (no sentido de invisível, imaginário) ocupa um lugar central na realização das ações, não necessariamente pelas ideias ou conteúdos que engendra, mas pelo movimento que é parte de sua própria natureza. Para Decroux, o pensamento é móvel: ideias são empurradas ou puxadas, cortadas ou coladas, seguem rapidamente um percurso ou mudam incessantemente de direção, param, giram, sobem ao infinito, descem profundamente:

> O pensamento, desprovido de peso, ignora o equilíbrio precário.
> Esquecendo-se dos objetos que lançou no ar, estes esperarão que ele [o pensamento] os retome.

---

80 "Rêver que le corps est un gant dont le doigt serait la pensée."

> No final de seu percurso, ele fica em uma ponta; daí, reconsidera o caminho percorrido e, sempre na ponta, adormece.
> O corpo que o admira gostaria de imitá-lo: não parar quando ele continua, não continuar quando ele pára, hesitar apenas quando ele hesita, terminar a frase quando ele quiser terminá-la.[81] (DECROUX, 1994, p. 94)

Esse impacto do movimento mental é expresso fisicamente a partir da realização de ações que, para efeito de aprendizagem, são categorizadas em função do maior ou menor nível de esforço e abstração a que estão associadas. O resultado disso é que, no sistema decrouxiano, "o pensamento corrompe o movimento"[82] (DECROUX, 2003, p. 202), o faz mudar de direção ou segui-la obstinadamente. O movimento corporal é conduzido, assim, pelo próprio imaginário fisicalizado, a partir das orientações, impressões e sensações provocadas. Os movimentos internos se confundem com a ação para dar conta do propósito de representação do invisível tão caro à mímica corporal.

Com efeito, a ação mímica abstém-se de um trabalho de preparação psíquica, de compreensão das circunstâncias, identificação de fatos e objetivos prévios. A energia e impulsos têm um caráter corporal e são concomitantes à ação realizada. A ação exterior pode ser inspirada por imagens interiores, mas é justificada e convocada pela própria atividade fisicamente realizada. Assim, a imaginação criativa do ator não se restringe à criação prévia do dramaturgo, mas pode ser exercida com liberdade, sendo que os únicos limites são aqueles definidos pelo próprio corpo do mímico. Em vez de ob-

---

81 "La pensée n'ayant pas de poids ignore l'équilibre précaire.
Oubliant les objets qu'elle a lancés en l'air, ceux-ci attendront qu'elle les y reprenne.
Au bout de son parcours, elle est sur sa pointe; de là, reconsidère le chemin parcouru et, toujours sur sa pointe, s'endort.
Le corps qui l'admire, voudrait l'imiter:
Ne pas s'arrêter quand elle continue, ne pas continuer quand elle s'arrête, n'hésiter que lorsqu'elle hésite, finir la phrase quand il lui plaît de la finir".

82 "La pensée corrompt le mouvement".

jetivos interiores, os movimentos são a própria força motriz da criatividade e da elaboração de ações mímicas.

O afastamento de um conteúdo interno prévio elimina a busca de "gestos significativos", carregados de valor semântico, e aponta para a direção da atitude corporal construída a partir de imagens e da própria ação. Ao invés de serem desenvolvidos a partir de objetivos prévios, os movimentos, durante sua execução, sugerem ou propõem objetivos corporais, como elementos que fazem avançar a criação. Tais objetivos se definem a partir do grau de esforço e peso aplicado no movimento, das linhas a serem seguidas, dos segmentos corporais envolvidos na ação ou pela exploração das causalidades corporais.

O intérprete, com sua imaginação ativa, tem a possibilidade de escolher seguir ou contrariar as proposições que surgem, atento à lógica instaurada pelo movimento. Os objetivos internos cedem espaço para objetivos corporais que podem ser posteriormente racionalizados ou simplesmente criar um fluxo de movimento, submetidos aos percursos da própria ação fisicalizada.

Portanto, sai a causalidade da ação e reação psicológica ou circunstancial para entrar em cena a causalidade corporal. Assim como o "peso decisivo" faz a balança pender para um lado, o peso decisivo de um braço pode fazer todo o corpo inclinar-se naquela direção. Elimina-se, assim, o compromisso com a lógica interna da emoção ou do impulso interior e criam-se relações estabelecidas pela própria ação mímica.

Tecnicamente, as relações de causa e efeito corporais são desenvolvidas por meio do estudo de Causalidades (*Les causalités*), uma série de exercícios originados de imagens evocativas que convocam ou justificam as ações pela corporalidade. Além do peso decisivo, o estudo de causalidades abriga os seguintes modos principais:

a) Bastão (*Causalité bâton*): entre um segmento do corpo e outro há um bastão imaginário. Ao mover-se o primeiro, o segundo se move simultaneamente, empurrado pelo bastão imaginário;

b) Barbante (*Causalité ficelle*): entre um segmento do corpo e outro, há um barbante imaginário. Ao mover-se o primeiro, o segundo

reagirá apenas quando o barbante imaginário estiver tensionado, como uma criança que puxa um carrinho pelo cordão. Há um atraso no deslocamento do segundo segmento envolvido;

c) Nuvem (*Causalité nuage*): como as nuvens do céu que se movem, é estabelecida uma relação aleatória entre as partes do corpo ou entre os corpos que se movimentam. Na *causalité nuage*, é o espectador quem cria as relações de causalidade, já que não se pode identificar diretamente a origem do movimento. A causalidade nuvem é um exercício de associação de causas e efeitos a eventos que, possivelmente, não teriam nenhuma relação entre si. Esse tipo de causalidade está frequentemente associado a experiências cênicas e dramatúrgicas contemporâneas, nas quais o sentido de uma causalidade pautada na relação de causa e efeito cede espaço para associações e articulações que se estabelecem, aparentemente, de modo desconexo;

d) Mola (*Ressort spiroïde*): a ação resulta de uma compressão muscular, como se o movimento fosse realizado sobre uma mola. Em decorrência dessa resistência, cria-se um impulso que a faz avançar.

A experimentação desses tipos de causalidade, tanto entre as partes do próprio corpo, quanto em relação a outro mímico, ao espaço, à luz, a um objeto, permite uma exploração de ações e de movimentos desvinculados do impulso interior. Prioriza-se o modo como cada ação se desenvolve e se articula, em função do tipo de causalidade estabelecida. A ação mímica é justificada, assim, pela própria ação, já que, para Decroux, pensar é agir.

Com relação ao trabalho emocional, a realização de ações mímicas não inclui uma fase de preparação emocional, diferentemente das ações físicas stanislavskianas. É possível que elas despertem emoções nos intérpretes, ou que diferentes emoções gerem ações, mas interessa especialmente que elas criem imagens que possam provocar sentimentos e emoções no espectador. A negação da construção emocional na ação mímica original é um reflexo das crenças de Decroux sobre a arte, na dimensão do ideal clássico de beleza, e do esforço de construção de uma técnica que permita ao ator adquirir as

qualidades da supermarionete de Craig. Em favor de uma expressão estilizada, o componente emocional é trabalhado a partir da própria ação e conduzido por ela, de modo a impedir que o ator seja atropelado por suas emoções.

Finalmente, enquanto a ação física de Stanislavski trabalha com o tempo-ritmo como elemento de ligação com os estados emocionais, a ação mímica se volta para o fundamento do dínamo-ritmo. Em todas as práticas corporais artísticas, a dinâmica e o ritmo têm um destaque especial, já que são capazes de alterar completamente a qualidade e características de um mesmo movimento, de uma cena, um texto ou um espetáculo. As experiências da ação física com o tempo-ritmo são um exemplo de sua relevância no trabalho corporal. Nos dínamo-ritmos, o propósito é conferir ou alterar a qualidade do movimento, como no tempo-ritmo. Mais uma vez, porém, a atenção está voltada para a concretude da ação e não para os estados interiores. Interessa, na ação mímica, o efeito produzido pela corporeidade e sua abertura, como criadora de imagens poéticas, para o imaginário.

Do ponto de vista estrutural, a ação mímica caracteriza-se pelo entrelaçamento de três componentes definidos aqui como o *mimético*, o *técnico* e o *poético*. Essa tríade possibilita a fundamentação de algumas diretrizes para composição e, por esta razão, permite a investigação de estilos pessoais, contemporâneos com graus variáveis de vínculo ao estilo decrouxiano. Portanto, diferentes experimentações com os componentes da ação mímica podem oferecer oportunidades variadas de criação cênica desvinculada do estilo pessoal de criação de Étienne Decroux.

Seria possível afirmar que em todas as linguagens artísticas esses componentes operam em um nível maior ou menor de evidência. No entanto, a combinação entre o caráter representativo, seu tratamento técnico e as escolhas poéticas conduzem a ação mímica a uma perspectiva simultânea de unicidade e diferenciação. É preciso notar, todavia, que os três elementos atuam de forma não hierárquica, formando uma trama constitutiva.

O entrelaçamento dos componentes mimético, técnico e poético e os modos e intensidades com que cada um deles participa na formação da ação permitem levantar princípios de composição da ação mímica, cuja atuação

contribui para a compreensão de sua essência. É possível, portanto, afirmar que a ação mímica:

a) nasce de um processo mimético;

b) sustenta-se nos fundamentos técnicos da MCD; e

c) ordena-se a partir de escolhas e tratamento poéticos.

A intensidade e modo de utilização com que cada um dos componentes participa na composição da ação mímica determinam os níveis de aproximação com o estilo original decrouxiano.

Todas as formas de mímica, inclusive a MCD, consistem em "imitar através dos movimentos do corpo físico daquele que imita". (DECROUX, 2003, p. 101)[83] A ação mímica, como procedimento artístico criado na técnica, se delineia em uma perspectiva representativa, cuja acepção pode ser diretamente articulada com o princípio aristotélico da mímesis, como discutido anteriormente.

O sentido de mímesis como (re)presentação opera em favor de um dos princípios distintivos da ação mímica, segundo o qual o ator se define, simultaneamente como escultor e escultura. A ação mímica sintetiza e fisicaliza a dialética da mímesis, colocando em cena um amálgama da relação entre figurante e figurado. O corpo que representa a ação torna-se também a própria ação representada. "A mímesis é de início a fim *práxis*, ação, *práxis*, agente". (GUÉNOUN, 2004, p. 25)

Esse olhar sobre a mímesis não exclui a existência de referentes externos a partir dos quais a representação é construída e nem ignora, no caso da MCD, a presença do ato figurativo. A ação mímica é criada a partir de imagens observadas, concebidas ou imaginadas. Porém, o deslocamento do foco retira do conceito o peso dado à relação entre objeto imitado e imitação e acrescenta o ato da (re)presentação ou da apresentação – como sugere Ganebin (1997) – como um dos elementos fundadores e de maior complexidade na estrutura da mímesis.

Assim, em um processo de representação na ação mímica, é claramente possível a utilização de referentes externos, para recriação de imagens do

83 Le mime consiste à imiter par les mouvements du corps physique de celui qui imite.

mundo objetivo ou subjetivo. Portanto, tudo o que se mostra – como quadros de percepção sensorial ou da imaginação – pode transformar-se em objeto de representação na ação mímica por meio do corpo do ator. A ação mímica pode ser gerada ou engendrar um referencial objetivo, uma imagem que se torna a base de sua existência. Essa imagem-base é denominada de suposto concreto ou suposto original (*le supposé original*).

O suposto concreto é o elemento que indica o que está sendo representado, mesmo nos resultados artísticos mais aparentemente abstratos, ou que propõem a representação de temas impalpáveis. Os desejos de representação são transformados e redimensionados na forma de supostos concretos. De modo geral, pode-se dizer que o suposto concreto é o elemento ligante figurativo entre a imagem inicial e seu resultado poético final. O suposto concreto é o princípio inspirador – a coisa comum – que passará pelo tratamento técnico, até chegar ao nível de expressão desejado – a maneira extraordinária.

Na própria MCD, há exemplos de imagens oriundas das mais diversas fontes: da literatura, em figuras inspiradas em obras diversas, como o episódio bíblico do filho pródigo; da arquitetura, como no deslocamento *Caminhada de Nova Iorque*; da natureza, a exemplo do movimento *en feuilles mortes* (em folhas mortas), alusão a um traço característico do outono europeu; do trabalho, como nas figuras *Le garçon du café* (*O garçon do café*) ou *Le sommelier* (*O somelier*); do comportamento humano, como em *Le maître-chanteur* (*O chantagista*) *ou La princesse et le berger* (*A princesa e o pastor*); de ações cotidianas, como nos estudos de adeus e nas oferendas; ou de abstrações, como na figura *L'amour en trois actes* (*O amor em três atos*), para mencionar alguns.

Nas figuras de MCD, mesmo aquelas consideradas com o maior grau de abstração, a presença do suposto concreto garante ao intérprete a concretude das ações, em partituras de grande rigor geométrico e com exploração do elemento dramático. Assim, a ação tem sua origem em uma imagem essencial concretizada, que permite o florescimento da trama criativa, gerando novas ações e, assim, novas imagens, igualmente fisicalizadas.

Isso significa que, embora muitas vezes referida como abstrata, por seu projeto de representação do invisível e pela recusa da simulação e do ilu-

sionismo na técnica, a MCD está amparada pelo concreto, pela realidade objetiva, por um ato figurativo, exposto em maior ou menor grau. Uma vez que o corpo não pode e não pretende, nesse caso, substituir as funções da palavra, o projeto de representação do invisível é desenvolvido com base na criação de imagens poéticas simples, evocativas da *práxis* – estado e ação –, presentes no universo percebido ou imaginado.

A ação mímica é construída em torno ou a partir da transformação das imagens percebidas ou imaginadas no que elas possuem de essencial e concreto. Pode-se ter, então, um tratamento artístico que aponte largamente para uma construção abstrata. Mas, mesmo nesses casos, o suposto concreto estará presente.

Portanto, o que determina os níveis de uma possível abstração na MCD são os graus de compartilhamento do referencial presente na criação. As ações mímicas encontradas nas peças e figuras decrouxianas ganham uma impressão de abstração simplesmente porque não se conhece o suposto concreto, a imagem originária. A origem dessas ações se ancora em imagens muito concretas, até figurativas, mesmo que o resultado não o seja, dado o tratamento poético por meio dos princípios técnicos e artísticos.

Essa afirmação pode ser verificada nos processos de estudo e aprendizagem da técnica, na qual as peças ou figuras tendem a tornar-se ações com objetivos espaciais, geométricos e dramáticos concretamente definidos, mesmo naquelas que propõem alto grau de abstração. Quando os referenciais de base são explicitados, conhecidos, exemplificados, a impressão de abstração desaparece e cede lugar a percursos objetivamente percebidos e realizáveis. A abstração determinada por uma escolha temática ou pelo tratamento técnico da ação, no momento de sua execução, quase desaparece para o intérprete quando os supostos concretos são compartilhados. Mas não para o espectador.

A sensação de incompreensão ou distanciamento do espectador, as críticas ligadas à ausência de emoção na obra decrouxiana estão, por certo, associadas ao fato de que, em muitos casos, o tratamento das ações é altamente estilizado e o grau de compartilhamento dos referenciais com o observador, nulo. Desse modo, a tarefa de evocar a imaginação, os senti-

mentos e livres associações gerados pelas imagens fisicamente construídas torna-se mais árdua.

Se apenas o artista tem conhecimento do suposto concreto, o observador, como sugere Kandinsky (1999, p. 160), "se sente como que pairando no ar", uma vez que lhe são retirados os apoios concretos da construção artística. Para Kandinsky (1999, p. 164), um dos maiores ícones na pesquisa da arte abstrata, mesmo a abstração pura prescinde da utilização de "coisas dotadas de existência material".

Com relação aos temas abstratos, motivos centrais da criação na mímica corporal no estilo decrouxiano, é necessário considerar que eles, em especial, passam por esse processo de concretização. É assim que a hesitação, como movimento do pensamento, pode ser fisicalizada, por exemplo, por uma interrupção na ação, uma suspensão. O tempo de reflexão necessário para escolher entre dois caminhos pode ser concretamente expresso pela parada corporal. No caso de movimentos e ações criadas aleatoriamente, no curso de um processo improvisacional, é provável que, se não de imediato, o componente mimético seja identificado *a posteriori*, mas, de algum modo, como regra geral, se faz presente em algum ponto do percurso criativo.

O componente mimético em sua complexidade, com as variadas possibilidades de combinação e construção, partindo de diferentes pontos de origem em sua formação, se constitui como um elemento fundamental da ação mímica.

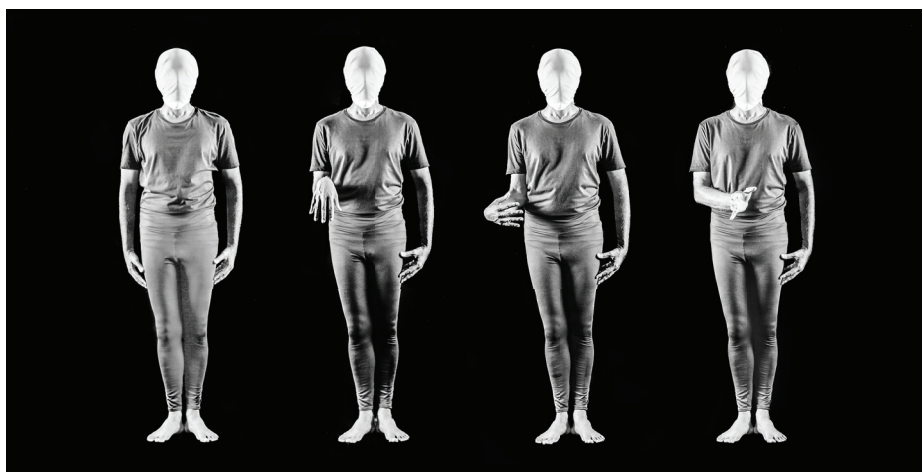
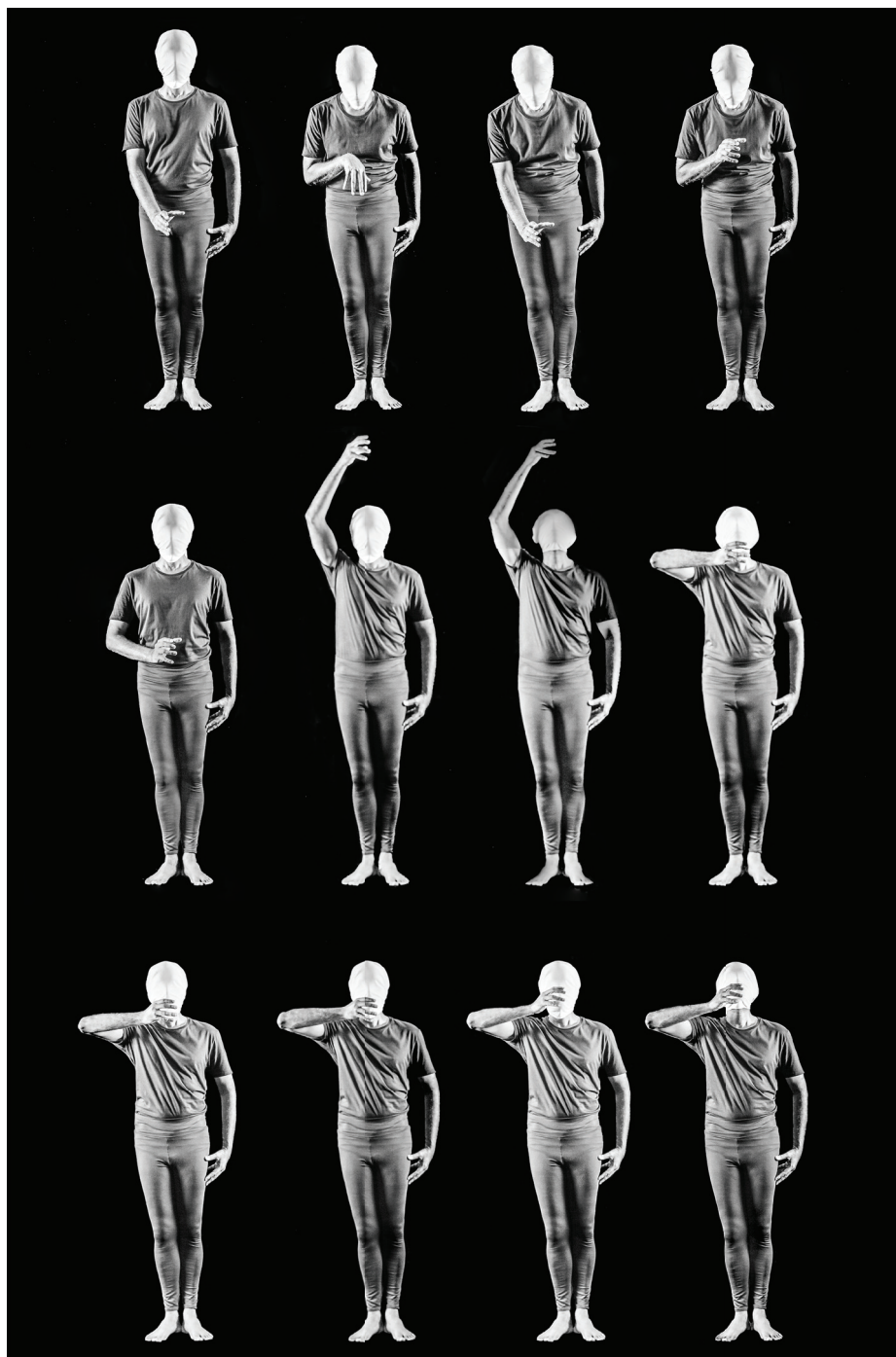
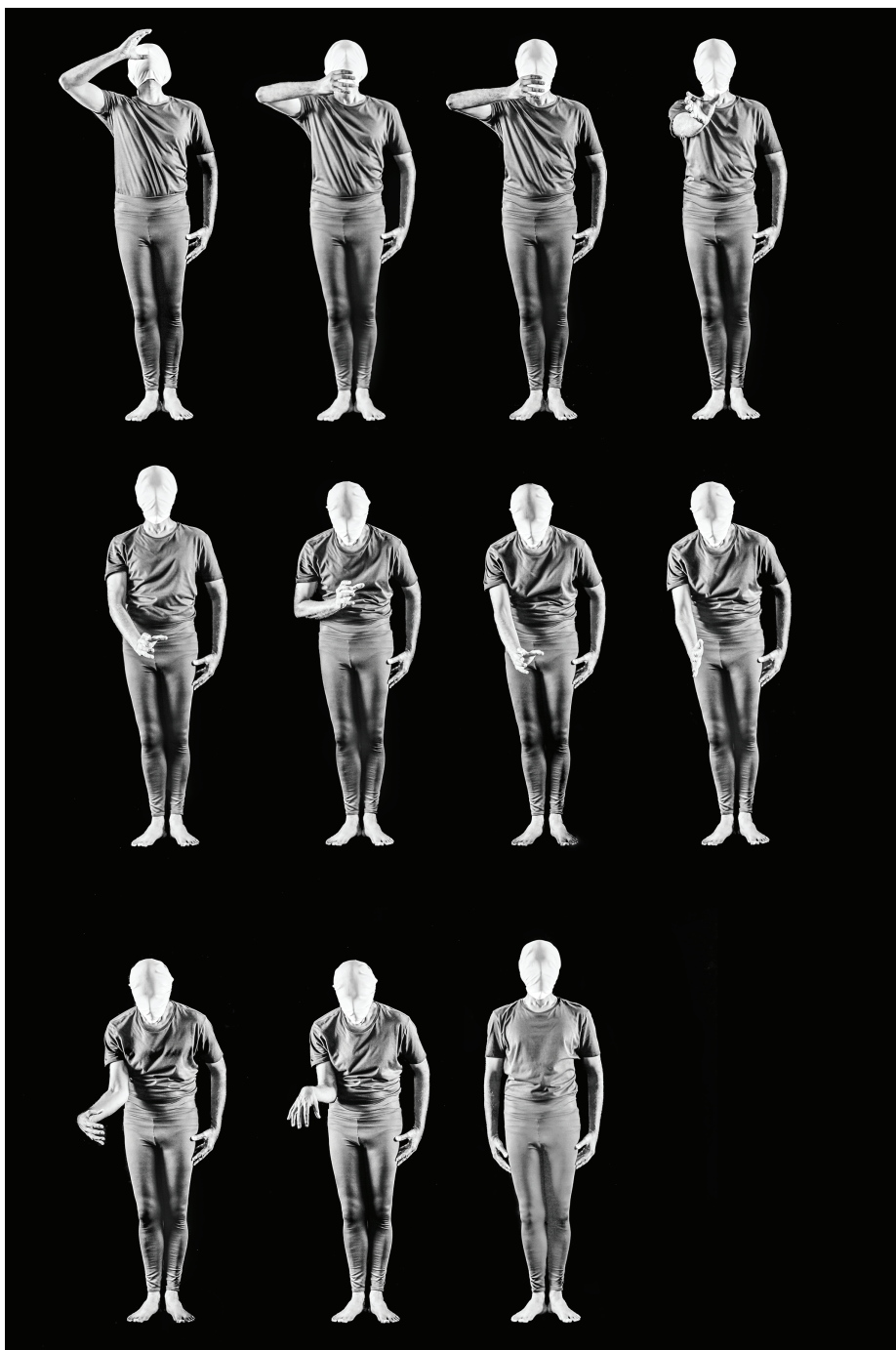
Uma vez estabelecendo-se o componente mimético, a partir do suposto concreto, os elementos básicos do movimento – o corpo, o trajeto e o ritmo – são retrabalhados pelos fundamentos técnicos da MCD. Então, para que uma ação simples ou mesmo uma ação física se torne ação mímica, é preciso que ela seja submetida ao tratamento técnico oferecido por esses fundamentos.

Ao serem tratados tecnicamente, os supostos concretos se reorganizam e se transformam, de modo que a imagem inicial seja transposta para a corporeidade e ganhe contornos que possam aproximar-se ou distinguir-se do estilo decrouxiano. De fato, as estruturas formais presentes no tratamento técnico, quando utilizadas de acordo com os parâmetros decrouxianos, conferem à ação mímica características que também a vinculam ao estilo da *politesse*.

Para ilustrar o tratamento técnico das ações mímicas, tomemos um exemplo do próprio repertório decrouxiano: a figura *Les 26 mouvements de boire* (*Os 26 movimentos de beber*). É importante lembrar que, apesar de ser construída em torno de um objeto invisível – um copo –, o que interessa no estudo dos *26 movimentos para beber* é o modo como a ação é decomposta e como o princípio da articulação é aplicado. Embora o componente mimético esteja em primeiro plano, não há uma preocupação técnica com o ilusionismo. Ao contrário, os recursos utilizados na ação expõem o seu próprio artificialismo. O mímico não segura um copo invisível. Ele alude ao ato de segurar um copo.

Essa figura, cujo suposto concreto é a ação de beber, contém duas variações. A primeira é um estudo articulado da ação de beber, realizado em base fixa (pés em primeira posição escolar, sem deslocamento) com movimento de braços, busto e cabeça. A ação de beber é, então, decomposta em 26 movimentos. Na figura, Decroux faz uma pequena brincadeira: a mesa em que estaria o copo é mais baixa do que se tinha calculado anteriormente, o que nos obriga a olhar e verificar antes de efetivamente pegá-lo. Essa brincadeira constitui um pequeno conflito no drama típico do estilo *L'homme de salon*. A figura inclui também um brinde antes do ato de beber (Figuras 40 a 66).

Figuras 40 a 66: Figura de MCD "*Os 26 movimentos para beber* – variação 1

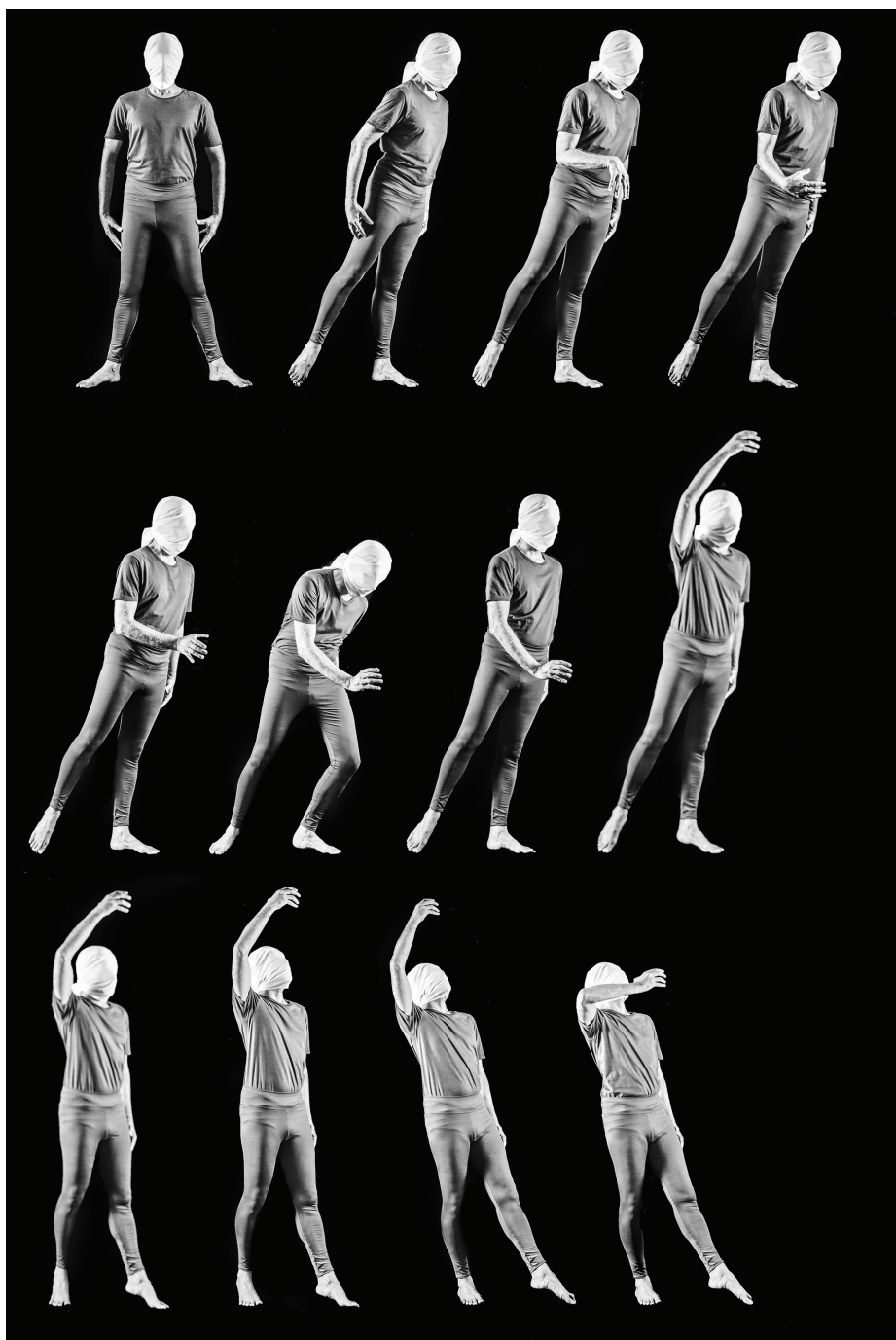
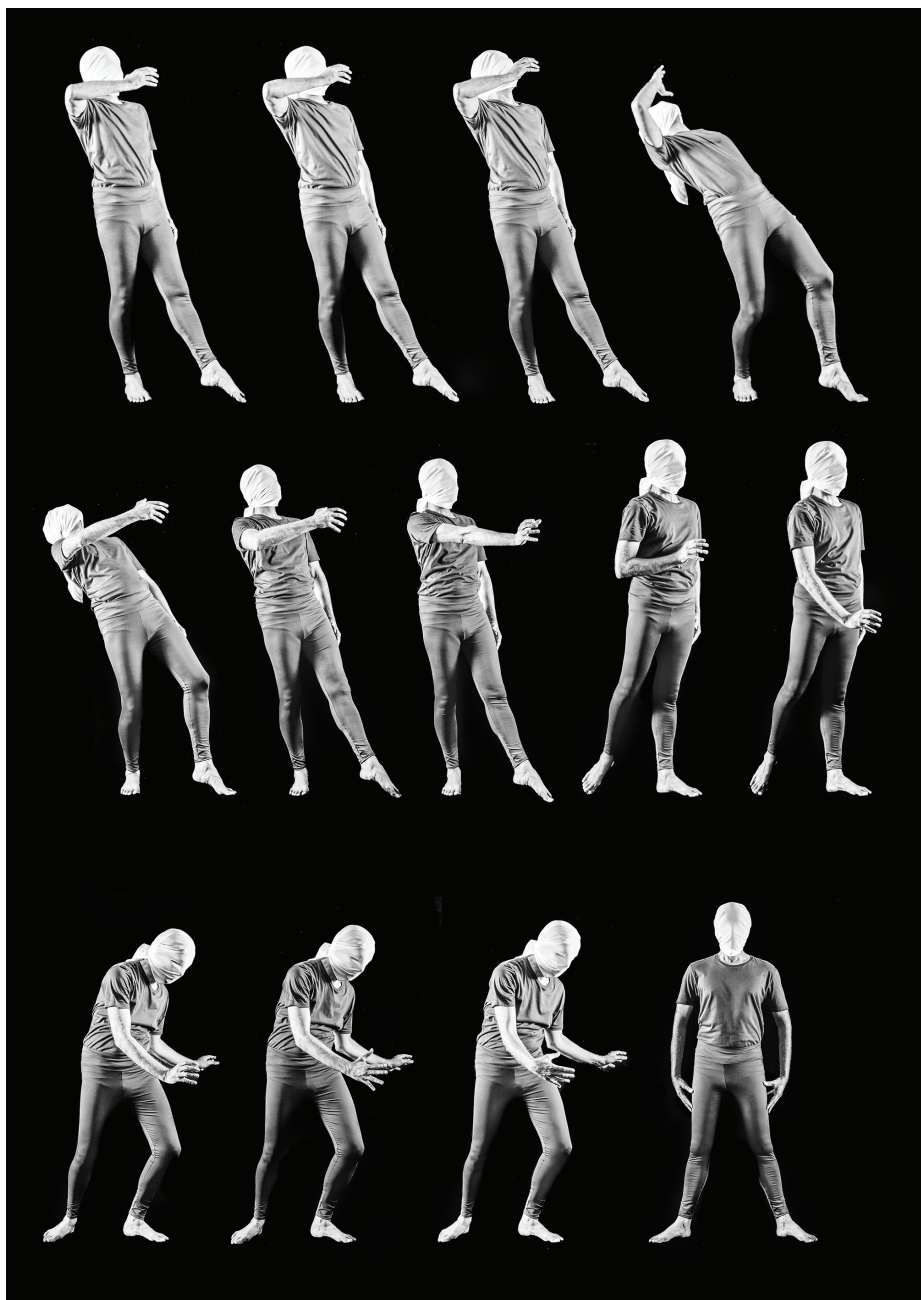
Fonte: Sora Maia (2019).

Na segunda versão, embora o suposto concreto permaneça o mesmo, a ação de beber é realizada com a inclusão de diversas outras partes do corpo, com deslocamentos e articulação do tronco, o que resulta em uma ampliação da ação: bebe-se com o corpo inteiro. A base do corpo é colocada no regime de equilíbrio instável, definida por Decroux como "pirâmide invertida", imagem do risco da queda ou da possibilidade de deslocar-se, ou pender, para qualquer lugar. A base do corpo entra em equilíbrio instável (peso à direita ou à esquerda) e o tronco atua de modo articulado. Os braços e mãos realizam os movimentos para beber estudados na variação 01.

Em equilíbrio instável, tronco, busto e cabeça se articulam em triplo desenho, como uma escultura móvel. Com o tronco em movimento intercorporal e em deslocamento no espaço, os braços e mãos desenham o trajeto original dos 26 movimentos de beber, criados na primeira versão (Figuras 67 a 91).

Observa-se que, em ambos os casos, por serem figuras de natureza escolar, o início e o final correspondem a uma atitude de presença cênica também escolar (zero de figura). Nos exemplos dados, são utilizadas a primeira e segunda posições, respectivamente, com braços em atitude neutra.

Nos dois exemplos, o componente técnico se faz presente nas relações de transposição da ação originária para a ação mímica. A segunda versão, porém, acrescenta à primeira uma aplicação mais generosa de fundamentos técnicos, ampliando os limites da articulação e incluindo o trabalho com o contrapeso. Nota-se, também, na segunda versão, em particular, a preocupação decrouxiana com a geometria e as formas arredondadas, típicas do estilo da *politesse*.

O componente poético na ação mímica se caracteriza pela aplicação de procedimentos de montagem e edição, nos processos de ordenação e configuração da criação cênica. De algum modo, o componente poético está associado com as regras de composição utilizadas para a elaboração da forma final, com maior ou menor grau de flexibilização. Considera-se aqui, portanto, o estilo decrouxiano em seu caráter programático rigoroso, com regras que determinam a orientação do trabalho do artista, do corpo em cena e das relações intercorporais.

Figuras 67 a 91: Figuras de MCD "26 *movimentos para beber*" – variação 2

Fonte: Sora Maia (2019).

Alterando-se os elementos do componente poético, abre-se espaço para subversão desse caráter programático e substituição por novas formas de realização artística, no interior dos fundamentos técnicos.

Decroux utiliza diversos procedimentos poéticos em suas obras artísticas, aproximando-se de traços modernistas inspirados nas artes visuais. Os modos de utilização desses procedimentos reforçam a todo momento as características do seu estilo pessoal. Em um levantamento feito a partir de 24 figuras e 12 peças do repertório criado por Étienne Decroux, foram encontrados os seguintes procedimentos poéticos: causalidade sucessiva subjacente, edição e montagem (colagem), parada, ponto fixo relativo, inversão e repetição.

Nessa observação, nota-se que as figuras e peças da MCD criadas por Étienne Decroux são ordenadas a partir de uma estrutura subjacente que revela uma linearidade da ação, determinada pela sucessão triangular começo-meio-fim. A presença de uma causalidade linear pode parecer inicialmente contraditória, considerando-se que a mímica corporal aponta para um desejo de abstração e de fragmentação, como projeto artístico vinculado ao pensamento da arte modernista, até mesmo com inspiração no Cubismo.

É preciso observar, contudo, que não se trata da linearidade no enredo, com uma lógica de começo, meio e fim de ações encadeadas, sucessivas e sequenciais conectadas por uma história inteligível. O projeto de Decroux, de criação de uma arte moderna a partir dos princípios do drama, o levou, na ordenação das ações em sua criação artística, a uma transposição desse sistema para a corporeidade. Desse modo, a organização estruturante do drama clássico exposição-desenvolvimento-clímax-desenlace é fisicalizada por uma tríade correspondente (preparação-ação-comentário), pautada na lógica do movimento e da ação e não do enredo.

A tríade preparação-ação-comentário permite compreender os modos de ordenação da ação em seus diversos níveis, seja em micro ações, nas pequenas sequências, seja nos grandes blocos de movimento nas peças do repertório. Por ser determinada pelo suposto concreto, a tríade preparação-ação-comentário fisicaliza, de modo estilizado, o percurso da

imagem inspiradora. Assim, o suposto concreto define o que será realizado, os problemas que serão enfrentados e as possibilidades de resolução.

Isso significa que o componente mimético atua diretamente na construção do componente poético, naquilo que ele abriga como função de organização estrutural. Por outro lado, a subversão do componente mimético e consequente recusa da organização linear subjacente da ação podem abrir espaço para a construção de novas poéticas na criação artística em conexões com a mímica corporal.

Nascidas de supostos concretos muito específicos, as sequências de movimento são desenvolvidas a partir dessa tríade, mantendo uma base figurativa sustentada pelo componente mimético. Nesse sentido, é notável a admiração e aproximação de Decroux com Rodin que, apesar do olhar moderno e renovador sobre a estatuária, mantém-se fortemente aliado a um desejo de imitação do corpo e da natureza em várias de suas obras. Assim como em Rodin, as peças miméticas são recombinadas e compõem, ocasionalmente, formas abstratas. Nas obras decrouxianas, mantém-se a base mimética e o efeito de fragmentação é obtido por meio da aplicação de outros procedimentos. Na ordenação subjacente das obras, persiste a triangulação linear, como ato figurativo, consequência da influência do componente mimético e da síntese oferecida pelo suposto concreto.

Portanto, a desejada fragmentação não aparece, na mímica corporal, por meio da orientação da ação de base, que se mantém fiel a um componente mimético ou às causalidades subjacentes. O que possibilita a fragmentação e mesmo a exploração da abstração formal são o grau de amplitude técnica aplicada e o uso de outros procedimentos de montagem.

Por analogia, o tipo de fragmentação existente nas peças e figuras da mímica corporal equivale mais àquela presente, por exemplo, na natureza morta *Violão, partitura e taça de vinho* (1912), de Pablo Picasso, na qual os objetos, apesar de fragmentados e serem produzidos pela mistura de diferentes elementos, ainda são reconhecíveis.

Assim, quanto mais visíveis forem as causalidades sucessivas subjacentes, menor é o grau de complexidade ou de impressão de abstração nas peças decrouxianas. Vale lembrar, também, que o nível de abstração na MCD é

determinado muito diretamente pelo grau de compartilhamento do referencial subjacente dado pelo suposto concreto.

No estilo decrouxiano, a preparação, em geral, é realizada em regime de compensação, um movimento na direção contrária ao foco da ação. Assim, nos exercícios de *prise et pose* (pegar e colocar), em que um copo imaginário será pego à esquerda do mímico, antes de realizar a ação, há um deslocamento do corpo para a direita. O mímico recua, toma distância do problema (pegar o copo), antes de enfrentá-lo.

Há casos, no entanto, especialmente nas figuras de Homem de Esporte, em que a preparação é realizada diretamente no foco da ação. Como se trata de ações em esforço, o corpo se amolda ao objeto que será erguido ou puxado, antes de ser aplicada a força necessária ao seu deslocamento. É o caso, por exemplo, da figura *O halterofilista*, em que o corpo se arredonda, posicionando-se diante do pesado objeto. Observe-se, porém, que, mesmo no interior dessa preparação, há uma discreta compensação, um leve movimento na direção contrária. A preparação é uma respiração, uma alternância de tensão e relaxamento. O corpo respira, se coloca disponível para a ação e é com esse espírito que, de modo geral, todos os movimentos, na mímica corporal, são feitos no estilo decrouxiano.

O segundo nível, o da ação propriamente dita, equivale ao ponto de ataque. O mímico enfrenta o conflito para resolver o problema proposto. Assim, no exemplo da *prise et pose*, depois de afastar-se, o mímico, em hesitação, pegará o objeto e o colocará no lugar desejado. No exemplo da categoria Homem de Esporte, o objeto pesado será erguido. A ação é o ponto central da criação decrouxiana, lugar em que são investidos o máximo de energia, foco, atenção e habilidades do intérprete. Em uma analogia com a estrutura do drama clássico, o nível da ação se relaciona com os elementos da complicação e do clímax.

O terceiro nível, o comentário, define-se como um eco da ação que foi realizada e poderia ser associado ao desenlace na estrutura do drama clássico. Assim, o comentário indica o grau de sucesso ou se configura como um rastro de memória da ação feita. Em *O carpinteiro* (1931), por exemplo, depois de executadas todas as ações de esforço, a peça se fecha com

uma carícia sobre a mesa, constatando-se a perfeição do trabalho realizado. O comentário final em *A lavadeira*, após uma longa jornada, é um bocejo, realizado de costas para o público, mas com a inclusão do peso e do tronco em um *annelé* – uma curva sequencial formada pelos segmentos corporais – para trás e braços em amplitude.

Em geral, em virtude da concretude dos temas que abordam, as categorias Homem de Salão e Homem de Esporte tendem a manter a ordenação lógica, atual das tarefas que estão sendo representadas. Nas peças e figuras de salão e de esporte, mesmo diante da utilização de outros procedimentos poéticos, ainda se mantém de modo subjacente o caráter linear das ações. Em A *lavadeira*, por exemplo, as ações de ensaboar, esfregar, enxaguar, torcer, pendurar, passar e costurar, para mencionar as principais, aparecem aproximadamente na mesma ordem em que acontecem na ação cotidiana de lavar roupas.

A fragmentação ou recusa da sequência lógica de ações que desejam contar uma história é explorada especialmente nas categorias *L'homme de Songe* e *Statuaire mobile*. Nesses casos, há uma colagem de imagens que não necessariamente compõem um enredo legível. De modo subjacente, porém, cada trecho das peças é construído em torno da triangulação, com ações simples que são decupadas. Essas ações, no resultado final, se distanciam visualmente do suposto concreto pela combinação dos outros procedimentos poéticos.

O segundo procedimento poético observado nas figuras e peças de Étienne Decroux pode ser definido como um tratamento artístico cuja base se encontra nas artes visuais: a colagem.

Por definição, a colagem é um procedimento que se caracteriza pela sobreposição de materiais diferentes ou de fragmentos do mesmo material. Técnica muito utilizada pelo Cubismo, a colagem foi transposta para o cinema (AUMONT, 2004) com o procedimento conhecido como *found footage*, no qual o cineasta não realizava nenhuma filmagem, mas recolhia imagens já existentes para reconfigurá-las em uma nova obra. Em ambos os casos, o artista realiza um processo de seleção, corte e recomposição do material que fará parte da obra.

A presença da linearidade da ação subjacente, associada ao descompromisso da cópia da realidade, impeliram Decroux a investir em alguns desses procedimentos em seu repertório, para criação de imagens cênicas. Corte e edição são dois procedimentos que se revelam na eliminação de movimentos que o autor considerava menos essenciais para a representação das ações, sempre a partir de uma perspectiva antirrealista.

Denominada por Barba de virtude da omissão (1994) para as técnicas extracotidianas do teatro, esse tipo de edição caracteriza-se pela série de elipses e cortes, pela "eliminação do elemento supérfluo da ação para colocar em evidência o elemento necessário". (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 148) Decroux brinca com a lógica aparente ou contraditória das linhas, do peso e do volume corporal, em uma estrutura muitas vezes fragmentada, com sequências de ações repletas de elipses. Em *A lavadeira*, por exemplo, encontram-se vários exemplos desses procedimentos de edição. Em uma das sequências iniciais, a lavadeira limpa a tábua de lavar. Em seguida, em um movimento rápido, a ação é cortada, passando para outra, na qual ela despeja uma pesada cesta de roupas dentro da tina já cheia de água. Mais adiante, ao terminar de estender suas roupas no varal, ela escorrega em um pedaço de sabão esquecido no chão e desliza para o fim do seu dia, para retirar as roupas penduradas já secas. Com um escorregão, alteram-se o tempo, a ordem natural e a organização espacial da ação.

Nas categorias Homem de Sonho e Estatuária Móvel, em que as imagens são abordadas a partir da fragmentação, a noção de montagem e edição se faz mais evidente. Assim, em *La femme oiseau* (*A mulher passarinho*, 1985), a sequência denominada de "Grande oração" é interrompida e colada com a ação de escolher chapéus. Nesse caso, os cortes e colagem atuam como uma mudança de assunto no movimento e não como uma ruptura que dá seguimento a um ponto mais avançado da ação.

De qualquer modo, a utilização de procedimentos de colagem, na perspectiva descrita, vincula-se na MCD a um apagamento da ideia de reprodução, de repetição do real e abre calhas a serem preenchidas pelo imaginário do espectador.

Os cortes e a colagem são realizados por razões de economia poética, para diminuir os excessos ou excluir tempos e temas considerados de menor força cênica pelo artista. A colagem é utilizada na MCD como escolha artística para revelar determinadas qualidades do movimento. Esses procedimentos contribuem para conferir maior grau de fragmentação, tornando as ações visualmente mais abstratas. A colagem torna-se, sem dúvida, um dos fatores responsáveis pela impressão de fragmentação das imagens cênicas característica das obras decrouxianas.

A utilização de pausas no movimento, de paradas físicas, definidas pela exploração de diferentes tempos de imobilidade corporal, é um procedimento fundamental na criação de ações com a MCD. A imobilidade é o elemento que permite a representação do ato de refletir, característica que, para Decroux, torna dramática uma ação simples. O ato de refletir é tido como um momento de conflito, de luta mental, na qual decisões serão tomadas, caminhos serão escolhidos.

Mais uma vez, valendo-se de estratégias de transposição, a parada necessária a uma tomada de decisões é redimensionada para a corporeidade, de modo que, diante de uma encruzilhada mental, o mímico para fisicamente. O tempo de parada depende do nível de reflexão ou da hesitação, da gravidade do problema que está sendo enfrentado.

Do ponto de vista poético, talvez a imobilidade seja o procedimento que mais aproxima a mímica de um caráter subjetivo, tornando o movimento mais denso e, de algum modo, apontando para dimensões mais profundas e internas da ação. É pela imobilidade que Decroux realiza seu projeto de criação de uma arte séria e, com raras exceções, afasta-se da utilização do procedimento em efeitos cômicos. Diante de uma decisão a ser tomada, o mímico mergulha fisicamente no tempo de reflexão necessário à resolução do caminho a seguir.

É possível afirmar que a parada é um procedimento que existe em praticamente todas as figuras e peças de Étienne Decroux, trabalhadas em diferentes níveis de tonicidade, tempo e densidade. A relação de paradas varia desde rápidas suspensões do movimento, quase uma respiração, a longos tempos de imobilidade. Em geral, as paradas acontecem durante

o trajeto do movimento, interrompendo-o. Raramente encontram-se paradas ao final de uma ação, exceto, evidentemente, na última ação da peça ou figura, para término da obra. Do ponto de vista técnico, a imobilidade é um procedimento que exige do mímico um grande nível de concentração, tonicidade e controle muscular, já que "acreditamos que para ficar imóvel, é preciso não querer mover-se. Na verdade, dado que nos movemos sem querer, é preciso querer não se mover".[84] (DECROUX, 1994, p. 105)

Para exemplificar, tomemos o exemplo característico do uso da parada na categoria Homem de Salão, particularmente para a improvisação com o tema "hesitação", utilizando-se um objeto.

Na improvisação decrouxiana, tem-se um casaco sobre uma cadeira. Trata-se de um casaco comum, de uso cotidiano e não uma peça especial de vestuário que, por exemplo, tenha pertencido a um ente querido. Partindo de determinado ponto no espaço, o mímico se desloca em direção ao casaco para vesti-lo. Ao longo do percurso, como se outro pensamento surgisse, ele para. Todo o percurso da improvisação é construído em torno da interrupção da ação, por meio de paradas que acontecem em algum ponto do movimento, deixando-o em suspensão. O tempo de toda parada é variável e definido pelo intérprete em cada situação. A improvisação segue e o mímico explora as paradas utilizando os objetos (cadeira e casaco). O exercício é concluído com o retorno ao mesmo ponto de início, tendo ou não vestido o casaco.

Ao longo dessa improvisação, o mímico exercita as possibilidades de interrupção do movimento em diferentes níveis, orientações espaciais e exploração de intensidades variadas. Embora aponte para a lógica da arte séria, a parada – exercitada em momentos pouco prováveis – é também um dos elementos que podem conferir à ação mímica o traço cômico, tão pouco explorado no repertório decrouxiano.

A repetição é um procedimento utilizado no repertório de Étienne Decroux com o propósito de assinalar, por razões poéticas ou práticas, a função de determinado movimento. Repetição não significa retomada ma-

84 "Car on croit que pour être immobile, il ne faut pas vouloir bouger. En vérité, étant donné que nous bougeons sans le vouloir, il faut vouloir ne pas bouger".

quínica dos movimentos. Mesmo diante de um desejo de representação da maquinização, por meio desse procedimento, as atitudes, ações e movimentos realizados pelos atores, por mais precisos que sejam, sempre terão a influência de sua irregular humanidade.

Outra vez, o entendimento decrouxiano sobre a supermarionete entra em jogo e reforça a noção de prática corporal, de modo que não seja exigido do ator a precisão da máquina, mas o comportamento humano diante da situação. Analisando-se as peças e figuras decrouxianas, observamos que o procedimento da repetição é utilizado de três formas diferentes, as quais denominaremos de:

e) repetição cadenciada;
f) repetição como *leitmotiv*; e
g) repetição dinâmica.

A repetição cadenciada tem por função estabelecer, na sequência, um ritmo específico a partir da retomada do mesmo movimento, de modo cadenciado. Na maioria das vezes, o ritmo estabelecido pela repetição cadenciada sofre uma quebra para fins estéticos ou dramáticos, de acordo com a intenção ou com os conflitos que surgem da tarefa, obstáculos trazidos por uma interrupção no pensamento ou por um acidente na própria realização do trabalho (por exemplo, em *O Carpinteiro*, o ato repetido de aplainar a madeira é interrompido por um nó na madeira).

A repetição cadenciada adquire uma coloração maquínica em peças como *L'usine* (*A fábrica*) de 1946, na qual os movimentos de trabalho se confundem com o ritmo das engrenagens da usina. A peça é inteiramente construída a partir de células de movimento que se repetem e se articulam com outras, lembrando os princípios da especialização, da sincronização e da estandardização propostos pelo Taylorismo. Em *A fábrica*, a repetição remete às jornadas massacrantes do trabalho operário e brinca com a imagem do sujeito que se torna automatizado ou submetido à maquinização.

O segundo modo de utilização da repetição lembra o *leitmotiv* wagneriano. Enquanto na ópera o *leitmotiv* se caracteriza pela repetição de um

trecho, um tema, um fraseado musical, na mímica corporal, o recurso é utilizado pela repetição de pequenas sequências de movimento ou fraseados de movimento. Ao longo da peça, essa sequência é retomada em alguns momentos, lembrando o tema que está sendo explorado.

Um exemplo característico da repetição como *leitmotiv* encontra-se na peça *La femme oiseau* (*A mulher passarinho*). O movimento inicial da peça é realizado com abertura dos braços em explosão, como se fossem duas grandes asas, seguida do deslocamento do peso para a direita. Essa sequência repete-se, como um *leitmotiv*, em três outros momentos, sendo também a frase conclusiva da obra.

Na repetição dinâmica, terceiro modo de aplicação do procedimento no repertório decrouxiano, o movimento básico se mantém na sequência, mas é repetido com alterações no dínamo-ritmo, ou com inclusão ou exclusão de segmentos, ou pelo aumento ou diminuição do nível ou qualidade dos contrapesos, ou ainda com outros tipos de combinação. A ação original se mantém claramente visível, mas ao longo do seu desenvolvimento a repetição se dá pela diferenciação. A ação avança ou regride, de acordo com o direcionamento dado pela inclusão ou exclusão de movimentos. Em cada repetição da ação, o movimento pode tornar-se, por exemplo, mais rápido, mais amplo, mais compacto, com variações que permitem identificar a repetição, ao mesmo tempo que se nota uma diferença em sua realização.

Em *A lavadeira*, a repetição dinâmica aparece, por exemplo, na ação de ensaboar a roupa, que se torna cada vez mais vigorosa ao longo da sequência, embora o movimento dos braços permaneça o mesmo durante todo o percurso. Inicialmente, a ação é realizada com a inclinação da Torre Eiffel, da esquerda para a direita. A ação progride com a inclusão do busto em triplo desenho e supressão de suporte, sendo desenvolvida cada vez com maior agilidade. A ação chega ao ponto máximo de esforço com a mudança de contrapeso para uma sequência rápida de *tombeés sur la tête*, que implica uso de maior peso corporal na tarefa. A repetição dinâmica é notada, nesse exemplo, tanto no encadeamento das três etapas, como no interior de cada uma delas.

Os diferentes tipos de repetição oferecem à ação dinâmicas, texturas e intensidades variáveis, que permitem o enriquecimento, do ponto de vista do tratamento poético, das sequência construídas.

Ainda na compreensão dos procedimentos poéticos que permitem a configuração da ação mímica, encontra-se o ponto fixo. Ele é um recurso frequentemente utilizado em todos os estilos de mímica, especialmente naqueles que se amparam no exercício da simulação e do ilusionismo. É por meio da criação de pontos fixos que o mímico pode dar a impressão de que se apoia sobre um balcão ou de que está diante de uma porta fechada. A ilusão do ponto fixo é criada quando se mantém um segmento corporal fixamente colado em um ponto determinado do espaço de modo que outras partes do corpo se movam ao seu redor.

Na mímica corporal, o ponto fixo é chamado de relativo, porque o segmento que o determinará não está preso ao local específico do espaço, mas move-se, simultaneamente, na direção contrária do movimento dos outros segmentos. Assim, quando o corpo se aproxima do ponto fixo, o segmento que o determina também se aproxima do corpo; quando o corpo se distancia do ponto fixo, o ponto fixo se move para mais longe; quando o movimento é para baixo, o ponto fixo sobe e assim sucessivamente. Na mímica corporal, o ponto fixo relativo move-se em função do movimento do corpo no espaço.

Em geral, o ponto fixo está associado à representação precisa de objetos. No entanto, já que o interesse na mímica corporal não se volta para a representação de objetos invisíveis e, portanto, afasta-se do princípio do ilusionismo, o rigor do ponto fixo é dissolvido e transformado a partir de uma relativização com o movimento corporal.

Por essa razão, *A lavadeira* e *O carpinteiro,* por exemplo, estão repletos de pontos fixos relativos, explorando, por exemplo, as relações entre o corpo e imagens corporais que evocam a tábua de lavar, a tina, o sabão grudado na pedra, no primeiro exemplo, e o arco de pua, o parafuso e a chave de fenda, no segundo.

Por fim, na relação de procedimentos poéticos, observa-se nas figuras a presença constante da inversão como chave para o tratamento das ações mímicas. O procedimento da inversão está intimamente ligado a uma sub-

versão da lógica natural da ação com o objeto ou ação cotidianos. Uma ação que, na vida cotidiana, se desenrolaria de determinado modo, seguindo caminhos específicos, na MCD, por razões de natureza poética, tem sua orientação invertida.

Assim, por exemplo, na tarefa de costurar, na vida cotidiana, a linha presa à agulha torna-se cada vez mais curta. Em *A lavadeira*, ao contrário, ao longo da sequência denominada *A costura*, a linha torna-se cada vez mais longa para evocar o universo imaginário, o mergulho no pensamento ou no sonho acordado.

A inversão é o procedimento que libera o mímico das restrições do componente mimético. Assim, enquanto o componente mimético orienta a ação por meio do suposto concreto, essas relações podem ser transformadas em favor da elaboração poética na criação, por intermédio da inversão ou pela utilização de outros procedimentos combinados.

Alguns desses procedimentos são utilizados de modo corrente entre os praticantes da MCD e fazem parte do seu vocabulário de criação (como as paradas e o ponto fixo relativo). Outros, porém, embora presentes nas obras decrouxianas, não são abordados diretamente e, eventualmente, passam despercebidos. No levantamento realizado nesta pesquisa, pode-se observar que, mesmo nas peças curtas, todos os procedimentos aparecem simultaneamente. As figuras, por outro lado, talvez por sua abordagem temática sintética, privilegiam, em geral, menos procedimentos.

Por meio da combinação dos procedimentos, o componente poético é o elemento que assegura por um lado a constituição do estilo decrouxiano e, por outro, as possibilidades de criação a partir de estilos pessoais. O modo como Decroux se utiliza dos princípios artísticos da sua própria técnica, mesmo em uma perspectiva radicada no contexto das artes modernas, confere às suas obras a mencionada força apolínea da harmonia e beleza clássicas. Outras combinações, aliadas a abordagens e perspectivas culturais e artísticas de outra natureza, podem conferir à ação mímica, igualmente, características e estilos distintos.

A utilização desses procedimentos confere diferentes graus de vínculo com o estilo decrouxiano ou com as mais variadas correntes, estilos ou mo-

vimentos artísticos. Refletir e investigar caminhos poéticos para a ação mímica, com variações e aplicação de diferentes procedimentos, leva a criação à possibilidade de um afastamento do estilo decrouxiano clássico e permite que surjam outros com base na experimentação. São, pois, os procedimentos e não os fundamentos técnicos que justificam as experiências bem-sucedidas de aplicação da mímica corporal, como exercício e preparação de atores em peças de gêneros e estilos de representação os mais variados.

A elaboração de um estilo pessoal contemporâneo pode se estabelecer, portanto, pela ruptura dos procedimentos poéticos do estilo tradicional ou pela apropriação desses procedimentos seguindo parâmetros distintos.

Refazendo Salomé

Foto: Sora Maia.

Alegria de viver

Foto: Jocília Reis.

O tigre

Foto: Sora Maia.

Mar

Foto: Sora Maia.

Na fila

Foto: Sora Maia.

Foto: Eduardo Bernardino.

Etienne Decroux (Paris-Billancourt) por volta de 1975

Foto: Christian Mattis Schmocker, Suíça; www.mattis.ch.

Etienne Decroux (Paris-Billancourt) por volta de 1975

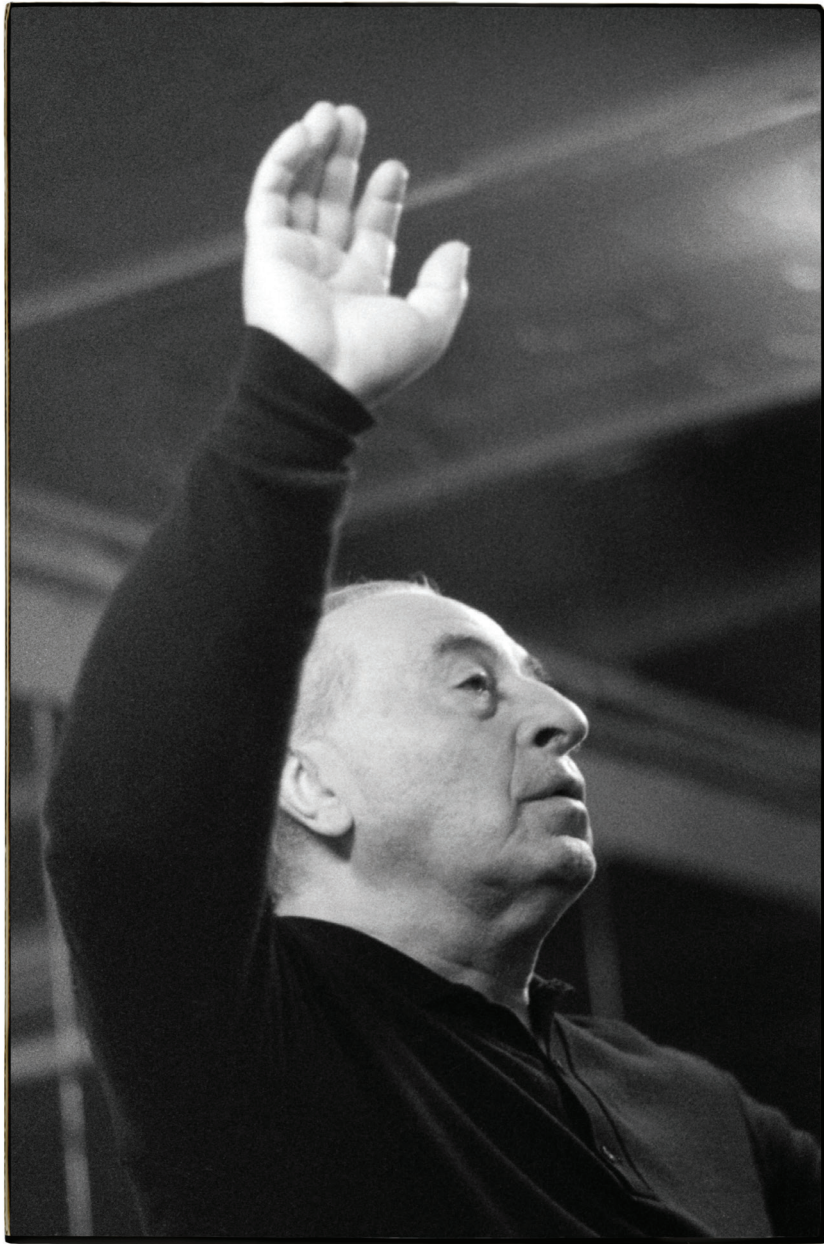



Foto: Christian Mattis Schmocker, Suíça; www.mattis.ch.

PERCURSOS DECROUXIANOS NA BAHIA

Como um exercício de memória, este relato pessoal propõe indicar alguns eventos marcantes na presença da MCD no teatro da Bahia, mas não se pretende um relato histórico preciso. Uma advertência é necessária: haverá, certamente, cores vívidas e outras mais esmaecidas pelo tempo.

Conheci a mímica corporal por meio de uma amiga com quem tive a chance de conviver durante muitos anos, vinculados pelo teatro desde o ensino médio, que se tornaria pioneira no estudo e ensino da técnica na Bahia e a primeira atriz a compor um espetáculo no Brasil absolutamente pautado pela MCD de Étienne Decroux: Nadja Turenkko.

Seu entusiasmo pela técnica transbordava nas cartas que escrevia de Paris, para onde tinha se mudado em 1991. Em alguns trechos, dirigidos também a Clécia Queiroz e Yulo Cézzar, colegas da então Companhia de Interesses Teatrais, nosso grupo de trabalho, ela falava como a abordagem da mímica resolvia para nós, interessados no estudo do teatro físico,

questões com as quais nos debatíamos aridamente em nossas sessões de treinamento. "Estávamos tentando reinventar a roda", dizia. "Étienne Decroux já tinha feito esse trabalho".

Em 1994, tive a oportunidade de ir para a mesma École de Mime Corporel Dramatique de Paris, dirigida por Steven Wasson e Corinne Soum, últimos assistentes de Étienne Decroux. Lembro ainda intensamente das cores, do cheiro e das sensações experimentadas na *cave* de um prédio da Place Saint Georges, onde estava instalado o estúdio da escola. Levei um tempo para compreender a metodologia, o sistema de trabalho e, especialmente, o que fazer, no teatro, com aquelas informações.

Em 1995, em seu retorno, Nadja ministrou uma oficina de mímica corporal intensiva que ainda hoje é referida por vários artistas como um espaço de descobertas e experimentações fundamentais em suas carreiras. No mesmo ano, a École mudou-se para a Inglaterra e retornei para o Brasil, onde fui assistente de direção de *O banquete de Alice*, primeiro espetáculo de MCD no país, idealizado e com atuação de Nadja, dirigido por Elisa Mendes.

Em 1997, segui para a Inglaterra, no intuito de concluir a minha formação básica. Em Londres, as aulas eram muito intensas e chegávamos a ficar seis horas diárias no estúdio. O nível de exigência era extremamente alto, demandando muito trabalho com a técnica e sobre as figuras e repertório de Decroux, além do treinamento específico para composições autorais. Retornei, em 1998, com o diploma da École que me habilitava a dar aulas, praticar e aplicar a técnica artisticamente e, em seguida, recebemos, em Salvador, os artistas e mestres Steven Wasson e Corinne Soum (Théâtre de l'Ange Fou) pela primeira vez no Brasil, para uma oficina, conferência e temporada do espetáculo *Resonance*.

Logo na chegada, integrei também como assistente de direção, a equipe de um espetáculo dirigido por Nadja, proposto por duas atrizes, Deborah Moreira – que também assinava a dramaturgia – e Maria Marighella, ainda estudantes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A bem-sucedida temporada de *Clarices* aconteceu simultaneamente aos ensaios de *Francisco* (1999), meu solo inaugural com a utilização da mímica, também dirigido por Nadja e com texto e assistência de direção de

Deborah Moreira. Também, no mesmo ano, Nadja estreava o solo *Todas as horas do fim*, com direção de Rita Assemany e texto de Aninha Franco. Em 2001, foi criado o espetáculo *Quando a cotovia voa*, com Maria Marighella e Laila Garin, dirigido por Nadja Turenkko e com texto de Deborah Moreira; e, em 2003, estreamos nossa primeira produção para crianças, *A princesa e o unicórnio*, dirigido por mim e com texto escrito em parceria com Deborah Moreira. Além de Deborah, Nadja e Maria, o elenco era composto pelos artistas Antrifo Sanches, Marcelo Praddo, Mariana Freire e Viviane Laert. Esses trabalhos, construídos em torno de princípios da MCD, passaram a constituir o repertório de nosso grupo, nomeado, então, de Teatro por Um Fio (mais tarde Companhia do Teatro Visível).

Durante quase dez anos, Nadja e eu mantivemos em Salvador um curso livre de mímica corporal, com aulas diárias, nos mesmos moldes da nossa formação em Paris e Londres, pelo qual passaram cerca de 1.000 alunos, entre estudantes e artistas profissionais, incluindo Deborah Moreira, que obteve o diploma de mimica corporal, em 2004, com nossa orientação e aval de Steven Wasson e Corinne Soum.

Nesse período, a mímica corporal esteve também na base do treinamento de diversos atores em Salvador, como nos espetáculos *Carne fraca* e *Volpone*, (dirigidos por Fernando Guerreiro), no projeto *Cuida bem de mim* (Liceu de Artes e Ofícios da Bahia) e em *Policarpo Quaresma* (ambos dirigidos por Luiz Marfuz), além do espetáculo *Os miseráveis*, com o Grupo de Teatro Axé-XVIII, apenas para mencionar alguns.

Em parceria com o projeto do Theatro XVIII, gerido pela atriz Rita Assemany e pela poeta e dramaturga Aninha Franco, mantivemos o curso livre de MCD até 2006, quando a companhia se dissolveu. Nossos últimos trabalhos juntos foram realizados entre 2005 e 2006 e tratavam do carnaval na Bahia: *Sarau atrás do trio elétrico*, criação coletiva do grupo e *Bloco dos infames*, com texto e direção de Filinto Coelho.

Com o término da companhia, os quatro artistas seguiram caminhos distintos. Nadja mudou-se para São Paulo, onde permaneceu até despedir-se do mundo, em 2016.

Desde 2007, Deborah Moreira e eu criamos a Mimus – Companhia de Teatro, com o propósito de continuar a pesquisa com a mímica corporal, investindo especialmente na articulação entre o movimento dilatado e uma dramaturgia original, com ou sem uso da fala.

A Mimus tem hoje cinco espetáculos em seu repertório (*Alegria de viver* – 2009, *Jogo da memória* – 2012, *O tigre* – 2015, *Refazendo Salomé* – 2016 e Mar – 2019), realiza projetos formativos (cursos e oficinas) e mantém a Revista Mimus, publicação *on-line* de acesso gratuito, cujo foco é a divulgação de textos e pesquisas articulados com a mímica corporal e o teatro físico.

Com Deborah, a mímica corporal foi experimentada em mais de 20 municípios de todas as regiões do interior da Bahia, por meio do projeto Retrate, promovido pelo Sated-BA, para requalificação dos trabalhadores de teatro do estado.

Atualmente, como professor na Escola de Teatro da UFBA, ministro, dentre outras, duas disciplinas optativas criadas por mim para o Bacharelado em Artes Cênicas e a Licenciatura em Teatro – Mímica Corporal Dramática I e Mímica Corporal Dramática II – nas quais são trabalhados os princípios e procedimentos da técnica, conforme abordados nas páginas deste livro. A mímica também constituiu o foco principal dos meus trabalhos de pesquisa no Mestrado em Artes e no Doutorado em Artes Cênicas.

A experiência na universidade tem permitido, além disso, a criação de projetos de pesquisa e extensão, formação de grupos de iniciação científica e artística cujo interesse é a experimentação cênica a partir dos princípios e procedimentos da MCD. Em 2017, a Companhia de Teatro da UFBA produziu o espetáculo *Na fila*, dirigido por mim, com texto de Deborah Moreira e um elenco de vinte atores preparados para a cena com a mímica corporal. Em 2018, fui convidado para ser o representante no Brasil da World Mime Organisation (WMO), organização não governamental (ONG) sem fins lucrativos, para o desenvolvimento e promoção da mimica, parceira oficial da International Theatre Institute (ITI), da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

Nesse percurso, ouço com frequência o relato de muitos artistas que afirmam terem sido, direta ou indiretamente, influenciados de algum modo

pelo trabalho com a mímica corporal, como participantes de processos criativos ou formativos ou como espectadores. Aos poucos, nessas trocas e no diálogo com o tempo presente, a mímica decrouxiana também vem ganhando cores locais, seja no treinamento ou nas experimentações poéticas, revelando diferentes potencialidades e possibilidades para o futuro.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, N. *História do teatro*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

BARBA, E. *A canoa de papel*: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, E. Le Maître Caché. *In*: PEZIN, P. (org.). *Étienne Decroux, mime corporel:* textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2003. p. 15-21.

BARBA, E. *Queimar a casa*: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *L'Énergie qui danse*: L'art secret de Lectoure : Bouffonneries-Contrastes, 1995. Bouffonneries, n. 32-33.

BAUDELAIRE, C. Da essência do riso – e de modo geral do cômico nas artes plásticas. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, ano 8, n. 8, p. 18-28, 2005.

BENHAIM, G. Le style dans le mime corporel. *In*: PEZIN, P. (org.). Étienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2003. p. 309-366.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BOBTCHEFF, S. Étienne Decroux, maître ès mimodrame. *Le Quotidien de Paris*, Paris, n. 2706, p. 18, 1988.

BONFITTO, M. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BOURCIER, P. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BURNIER, L. O. *A arte do ator*: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2009.

CEIA, C. *E-dicionário de termos literários*. Lisboa: Cetaps, 2005.

CHÂTELET, F.; DUHAMEL, O.; PISIER-KOUCHINER, E. *História das ideias políticas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

CHEKHOV, M. *Para o ator* [Opus 86]. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COWAN, R. S. The Industrial Revolution in the home: household technology and social change in the 20th century. *Technology and Culture Magazine*, Baltimore, v. 17, n. 1, p. 1-23, 1976.

CRAIG, E. G. On the art of the theatre. London: W. Heinemann, 1957.

DE MASI, D. *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

DECROUX IN AMSTERDAM. Direção: Stefan Felsenthal. [*S. l.*]: ARTE TV, 1967. DVD (26 min.).

DECROUX, E. *L'homme de salon, l'homme de sport, l'homme de songe, la Statuaire Mobile*. [*S. l.*: *s. n.*], 1978a. 1 fita cassete (90 min.). Conferência registrada por Corinne Soum.

DECROUX, E. The origin of corporeal mime. *Mime Journal*, Allendale, n. 7/8, p. 8-23, 1978b. Entrevista concedida a Thomas Leabhart.

DECROUX, E. *Paroles sur le mime.* 2. ed. Paris: Gallimard, 1994.

DECROUX, E. Les dits d'Étienne Decroux. *In*: PEZIN, P. (org.). *Étienne Decroux, mime corporel*: textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2003. p. 57-209.

DIDEROT, D. *Le neveu de Rameau*. Paris: [*s. n.*], 1762.

DORCY, J. *À la rencontre de la mime et des mimes*: Decroux, Barrault, Marceau. Neuilly-sur-Seine: Cahiers de danse et culture, 1958.

ECO, U. *A definição da arte.* Lisboa: Edições 70, 2006.

EVANS, M. *Jacques Copeau.* London: Routledge, 2006.

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 197-210, 2008.

FÉRAL, J.; BERMINGHAM, R. Theatricality: the specificity of theatrical language. *SubStance*, Wisconsin, v. 31, n. 2/3, p. 94-108, 2002. Special Issue 98/99. Disponível em: https://bit.ly/2DwqHte. Acesso em: 9 jan. 2011.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FISCHER-LICHTE, E. Introduction: theatricality: a key concept in theatre and cultural studies. *Theatre Research International*, Cambridge, v. 20, n. 2, p. 85-89, 1995.

GANEBIN, J. M. Do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *In*: GANEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória* e *história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAY, P. *Modernismo*: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUÉNOUN, D. *O teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 298).

GUINSBURG, J.; TELESI, S. F.; MERCADO NETO, A. (org.). *Linguagem* e *vida*: Antonin Artaud. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INNES, C. Theatre after two world wars. *In*: BROWN, J. R. (org.). *The Oxford illustrated history of theatre.* Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 380-444.

JANSON, H. W. *História da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KANDINSKY, W. Sobre a questão da forma. *In*: CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. J. Rodrigues de Merege. [*S. l.*]: Grupo Acrópolis, [20--]. Edição eletrônica. Disponível em: https://bit.ly/2ztM0rd. Acesso em: 5 jun. 2011.

L'HOMME qui voulait rester debout: a tribute to Étienne Decroux. Direção: Steven Wasson. Elenco: Steven Wasson, Corinne Soum e outros. Produção: Theatre de l'ange fou/Movement Theater International. Philadelphia: Philadelphia International Movement Theater, 1992. 1 DVD (102 min 30 seg), son., color.

LEABHART, T. Étienne *Decroux*. London: Routledge, 2007.

LEABHART, T. A caixa de cores de Joseph Albers. [Entrevista cedida a] George Mascarenhas. *Mimus*, Salvador, ano 5, n. 5, p. 56-63, 2015.

LEHMAN, H.-T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUST, A. The origins and development of the Art of Mime. *In: The Buffalo film seminars*, 2001. Disponível em: https://bit.ly/2RVhQEB. Acesso em: 19 set. 2008.

MASCARENHAS, G. *Deuses, sonhos e fantasmas*: um estudo da escultura e do gesto para representação do invisível no teatro. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.

MASCARENHAS, G. O espírito travesso na mímica corporal dramática de Étienne Decroux. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 79-88, 2008a.

MASCARENHAS, G. *A origem da mímica corporal*: uma entrevista com Etienne Decroux - apresentação e tradução. Ouvirouver, Uberlândia, n 4, p. 222-241, 2008b.

MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. 3. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1994. (Coleção Filosofia e Ensaios).

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Marins Fontes, 1997.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEZIN, P. (org.). *Étienne Decroux, mime corporel*: textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps, 2003.

ROBINSON, J. *Modern dance in France*: an adventure 1920-1970. London: Routledge, 1997.

ROMANO, L. *O teatro do corpo manifesto*: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, 301).

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, 193).

SARRAZAC, J. -P. A Reprise (resposta ao pós-dramático). *Questão de crítica*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 19, 2010. Disponível em: https://bit.ly/2PHYlxB. Acesso em: 22 set. 2010.

SCHILLER, F. *Aesthetical and philosophical essays*. [*S. l.*]: Project Gutenberg, 2006. Disponível em: https://bit.ly/2QZLJIY. Acesso em: 14 out. 2010.

SEASON of French mime. Lyric Theatre, Hammersmith. *The Times*, London, p. 9, 30 July 1952.

SHAKESPEARE, W. Macbeth. *In*: WELLS, S.; TAYLOR, G. (ed.). *William Shakespeare*: the complete works. Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 975-999.

SILVA, E. R. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: Edufba, 2005.

SINGER, P. A ética do dia-a-dia. Entrevista concedida a Gabriela Carelli. *Veja*, São Paulo, ano 40, n. 7, p. 11-15, 2007.

SKLAR, Deidre. *Etienne Decroux's Promethean mime*. *In*: ZARRILLI, Phillip. B. Acting (re)considered. London: Routledge, 1995. p. 108-120.

SOUM, C. Étienne Decroux e a Mímica Corporal Dramática. *Mimus*, Salvador, ano 1, n. 1, p. 4-30, 2009. Disponível em: https://bit.ly/2CU09kH. Acesso em: 7 ago. 2009.

STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, C. *A criação de um papel*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

THEATRE de mime français. Lyric, Hammersmith. *The Stage*, London, p. 23, 31 July 1952a.

THEATRE de mime français at the Lyric, Hammersmith. *The New Statement and Nation*, London, p. 160, 9 Ago 1952b.

VANOYE, F. *Usos da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WILES, D. Theatre in Roman and Christian Europe. *In:* BROWN, J. R. (org.). *The Oxford illustrated history of theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 49-69.

ZARRILLI, P. B. (ed.). *Acting (re)considered*: a theoretical and practical guide. London: Routledge, 1996.